

TARTU ÜLIKOOL  
FILOSOOFIATEADUSKOND  
KULTUURITEADUSTE JA KUNSTIDE INSTITUUT  
TEATRITEADUSE ÕPPETOOL

Mari Aruväli

## **Aja- ja ruumipoeetika teatris kolme lavastuse näitel**

Magistritöö

Juhendaja dotsent Luule Epner

TARTU

2015

## Sisukord

|  |    |
|--|----|
| Sissejuhatus .....   | 3  |
| 1 Aeg ja ruum .....  | 5  |
| 1.1 Aja fenomenist .....   | 5  |
| 1.2 Reaalne ja fiktsionaalne aegruum.....                          | 6  |
| 1.3 Teatriruumi ja aja erinevad tasandid .....                     | 9  |
| 1.4 Aegruum narratoloogilises perspektiivis .....                  | 12 |
| 1.5 Ruumikujundus ja ajamärgid lavastuses .....                    | 15 |
| 2 Lavastus „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ .....                    | 17 |
| 2.1 Lavastuse tutvustus.....                                       | 17 |
| 2.2 Ruumipoeetika.....   | 18 |
| 2.3 Ajapoeetika.....   | 22 |
| 3 Lavastus „Bassein (vett ei ole)“ .....                           | 30 |
| 3.1 Lavastuse tutvustus.....                                       | 30 |
| 3.2 Ruumipoeetika.....   | 31 |
| 3.3 Ajapoeetika.....   | 37 |
| 4 Lavastus „Zebra“ .....   | 44 |
| 4.1 Lavastuse tutvustus.....                                       | 44 |
| 4.2 Ruumipoeetika.....   | 45 |
| 4.3 Ajapoeetika.....   | 51 |
| Kokkuvõte .....  | 56 |
| Kirjandus .....  | 60 |
| Allikad.....   | 61 |
| Spacetime poetics in the theatre based on three performances ..... | 62 |

## Sissejuhatus

Käesolev magistritöö vaatab aja- ja ruumipoeetikat teatris, võttes analüüsi aluseks kolm lavastust Eesti teatrite repertuaaridest: Ugala teatri lavastuse „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ (lavastaja Taago Tubin) ja „Bassein (vett ei ole)“ (lavastaja Sander Pukk) ning Tartu Uue Teatri lavastuse „Zebra“ (lavastaja Ingomar Vihmar). Lavastuse „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ esietendus toimus 29. märtsil 2014, lavastusel „Bassein (vett ei ole)“ 28. septembril 2013 ja „Zebra“ esietendus oli 7. märtsil 2014. Töö eesmärgiks on uurida aja kujutamist ja ruumipoeetikat ning leida vastus uurimisküsimustele: millised on lavastuste ajatasandid, kuidas on võimalik tuua lavastuses kokku aja eri tasandid ning kuidas muutusi ajatasandites on ruumiliselt edasi antud. Konkreetsete lavastused on valitud põhjusel, et neis käsitletakse aja temaatikat sügavamalt, neis põimuvad erinevad ajatasandid ning seega võimaldavad need aegruumi põhjalikumalt analüüsi.

Käesolevas töös jäävad kõrvale retseptsioon, et keskenduda lavastuste iseseisevale põhjalikule analüüsile, ja ka näidendid, millel lavastused põhinevad, et töö fookus ei nihkuks näidendite ning lavastuste vahelisele võrdlusele. Näidendid on uurimuse tegemisel abistavaks materjaliks, kuid analüüsi ma neid ei kaasa. Nii lavastust „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ kui ka „Zebra“ olen käinud vaatamas kahel korral, lavastust „Bassein (vett ei ole)“ olen näinud ühel korral. Ugala teatri lavastuste analüüsi toetavad ka videosalvestused.

Magistritöö koosneb neljast peatükist, millest esimene käsitleb teoreetilist alust ning kolm peatükki moodustavad uurimuse empiirilise osa. Kuna teatri aegruumi uurimise kohta ei leidu terviklikku teoreetilist käsitlust, siis olen töös kasutanud erinevaid allikaid. Ruumi kirjeldamisel toetun Patrice Pavis'i teosele „Analyzing performance“ (2003), milles ta toob välja ruumi- ja ajatasandid, mida ma kõrvutan enda loodud tasanditega. Võrdlusesse lisandub ka Gay McAuley ruumikäsitlus teosest „Space in Performance: Making Meaning in the Theatre“ (2000). McAuley'le viitan ka reaalsest ja fiktsionaalsest aegruumist rääkides. Lisaks kasutan Manfred Pfisteri teost „The Theory and Analysis of Drama“ (2000) samuti reaalse ja fiktsionaalse aegruumi kirjeldamisel.

Aegruumi narratoloogilisel vaatlusel võtan põhiliseks aluseks Epp Annuse „Kuidas kirjutada aega“ (2002), ruumi kujundamise ja ajamärkide käsitlemisel toetun Luule Epneri teosele „Draamateooria probleeme II“ (1994).

Töö empiirilistes peatükkides vaatlen kolme lavastust, analüüsides iga lavastuse puhul eraldi ruumi ning aega. Lavastus „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ sobitub töö teemaga hästi just temaatika poolest, sest lavastuses võetakse arutluse alla erinevad võimalused aja tajumisel. Lavastuse idee võtab kokku küsimus, kas aeg on ikka lineaarne, nii nagu oleme harjunud seda kirjeldama, või võib see olla ka ruumiline. Selle lavastuse puhul saab oluliseks üha kiirenev ajatasandite vahetus ning vahendid, kuidas neid muutusi välja tuuakse. Lavastus „Bassein (vett ei ole) ja „Zebra“ küll ei räägi konkreetset ajast, kuid mõlemas kerkivad jällegi esile erinevad ajatasandid. Esimeses taasloovad tegelased juba toimunud sündmusi, olles kord jutustajate, kord jutustatava loo tegelaste rollis, teises aga hargneb tegevus esialgu olevikus, kuid teise vaatusega selgub, et sama oluliseks saab ka minevikuline tasand, mis hakkab olevikku üha enam mõjutama. Lavastuste ajatasandite vaatlusel ei saa aga mööda minna ruumist, mis olulisel määral aitab kaasa tasandite loomisele. Kuna kõigis valitud lavastustes kujutatakse vähemalt kahte ajatasandit, siis osutuvad vaataja jaoks tähtsaks nii vahendid, millega luuakse fiktsionaalne ruum, kui ka reaalse ruumi võimaluste kasutamine.

# 1 Aeg ja ruum

## 1.1 Aja fenomenist

Oma positsiooni määratlemine nii üksikisiku kui ka suurema kogukonna tasandil on eesmärk, mis on paratamatult seotud ühe konkreetse ajaga, milles parasjagu elatakse. Aeg, sagedasti seletatud füüsikast lähtuvalt, peaks olema kindel, lakkamatult edasiliikuv abstraktne nähtus, loodud koordineerima ja lihtsustama inimeste elu. Inimesed tunnetavad aega järgnevusena, kus pidevalt liigutakse ühest hetkest teise – nii kujuneb arusaam minevikust, olevikust, tulevikust. Isegi ajapoeetikasse sügavamalt süüvimata võib tõenäoliselt igaüks aga kinnitada ambivalentsust aja tajumises: nii nagu mõni lühiajaline sündmus tundub vahel kestvat määramatult pikka aega, näib teine mitu tundi kestev üritus vältavat vaid mõne hetke. Seega iseloomustab aja tunnetamist subjektiivsus ning suhtelisus.

Käesoleva töö eesmärgiks pole analüüsida erinevaid ajakäsitlusi, kuid mõtiskledes hetkeks aja mõiste üle, võiks peatuda kõigepealt Aristotelese ja Augustinuse ajakäsitlustel, mida on analüüsinud Epp Annus teoses „Kuidas kirjutada aega“. Aristoteles võtab aluseks olevikulise nüüd-hetke, mil lõppeb minevik ning algab tulevik. Tema järgi tuleks valida ajateljel üks tinglik nullpunkt, millest lähtudes saab vaadelda aega ühel- ja teiselpool nüüd-hetke ehk nullpunkti. Augustinuse ajakäsitluse järgi pole aga nüüd-hetke võimalik kindlaks määrata, sest nüüd-hetk liigub pidevalt edasi. Selle käsitluse kohaselt kätkeb olevik endas korraga nii minevikku kui ka tulevikku. (Annus 2002a: 147, 149–151) Neist kahest mõnevõrra vastandlikukst ajakäsitlusest nähtub aja tajumise keerukus, täpsemalt raskus väljendada aja kulgemist sõnadega. Vaatamata aja subjektiivsusele võib aja mõiste kohta üldistatuna öelda, et aeg on viis elu korrastamiseks ning koordineerimiseks. Kunstiliste taotluste puhul muutub aga aja käsitlemine keerulisemaks. Teatrikunsti juures osutub määravaks selle põhiline tunnus – olevikulisus –, mis kujundab ka ajatasandite analüüsi käesolevas töös.

Kuigi aja tajumine on tunnetuslik ja subjektiivne, peab see kuidagi kajastuma ka ümbruses, mistõttu saab aja kirjeldamisel oluliseks ruum. „Aeg saab teostuda vaid

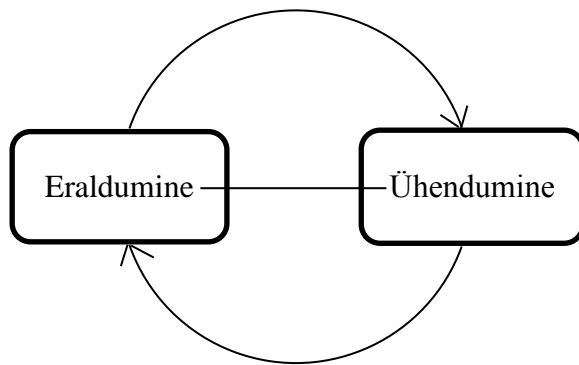
ruumis, aeg mõtestub ruumi ja ruum aja kaudu“ (Talvet 1980: 644). Pidades silmas teatrikunsti, muutub ruum oluliseks tähenduse kandjaks mitmel tasandil, kuna selles ühenduvad peale fiktsionaalse ja reaalse ruumi ka erinevad ajatasandid. Niisiis pole võimalik käsitleda üht ilma teiseta, aeg avaldub ruumi kaudu ja vastupidi. Neile kahele põhielemendile lisandub veel ka tegevus ja Patrice Pavis järgi peitub tõeline raskus just nende kolme koosseksisteerimise kirjeldamises (Pavis 2003: 148).

## 1.2 Reaalne ja fiktsionaalne aegruum

Manfred Pfisteri järgi esineb aegruum teatris alati kahesuguselt: reaalses ruumis sisaldub samal ajal fiktsionaalne ruum ning reaalses ajas leiab aset fiktsionaalne aeg (Pfister 2000: 246). Reaalne aegruum tähistab etenduse aega ja reaalses etenduse toimumise kohta ehk lava ning fiktsionaalne aegruum on kujutatavate sündmuste aeg ja ruum. Pfister leiab, et reaalse ja fiktsionaalse aja ning reaalse ja fiktsionaalse ruumi vahelised seosed on väga tugevad. Siiski on võimalik seda sidet mõneks ajaks unustada, kui just näitlejate ja lavastaja eesmärk pole olnud fiktsiooni lõhkuvate elementide nähtavale jätmine, et õõnestada illusiooni ning rõhutada reaalsuse kohalolu. Sellisel juhul on kasutusel eepilise teatri võtted, milles rõhk on sündmuste näitamisel, et mitte lasta publikul sündmustega kaasa minna ja tegelastega samastuda. (samas, 246–247) Eepilises teatris, mida on lähemalt analüüsinud Sarah Bryant-Bertail, on iga lavastuse element eraldiseisev. Aega ja ruumi tuleks lavastuses käsitleda protsessina: nagu iga teine lavastuse osa, eristuvad nad teistest, et rääkida lugu omal moel. (Bryant-Bertail 2000: 24)

Reaalse ning fiktsionaalse aegruumi tasandid on teineteisest sõltuvad ja olenevalt lavastuse eesmärkidest võivad need ühenduda ja lahkned. Pfister ütleb, et kui side vaatajate ning etendajate vahel saab absoluutseks, siis vaataja jaoks muutub näitleja kehastatava tegelasega üheks, lavakujundus ja kostüümid saavad aga fiktsionaalse maailma osaks (Pfister 2000: 246). Sidet vaatajate ning etendajate vahel võiks

kirjeldada kõige paremini joonis, kus üheks äärmuseks on reaalse ning fiktsionaalse maailma eraldumine, teiseks aga kahe tasandi ühendumine.



Joonis 1. Aegruumi reaalse ja fiktsionaalse tasandi suhe

Joonisel kujutatut iseloomustab protsessilisus: kahe pooluse vaheline liikumine võib teataval määral toimuda ka lavastusesiseselt. Postdramaatilistes lavastustes on eraldumine sageli rõhutatud, samas kui dramaatilises teatris seatakse enamasti eesmärgiks just tasandite ühendumine. Dramaatilise teatri aegruum moodustab tervikliku illusiooni, ühendades erinevad märgid fiktsionaalsust loovaks sünteesiks. Pfister toob välja ka *performance*'itega sarnased lavastused, mis kuuluvad omaette kategooriasse – nendes võib fiktsionaalne tasand hoopis välja jääda, näiteks kui etendajad esinevad iseendina osaliselt valmismõeldud, osaliselt spontaanselt valmivas lavastuses (Pfister 2000: 247).

Postdramaatilises teatris, mida on põhjalikult käsitlenud Hans-Thies Lehmann, nihkub rõhk kujutamisel (*representation*) vahendamata kogemuslikule teatrile, kus tähelepanu keskmesse asetuvad reaalne aeg, ruum ning keha (Lehmann 2006: 134). Tähtsaks muutuvad keha, žest ja hääling ning need võtavad tekstilt tavapärase funktsiooni. Sõna, toon ja lause kujundavad eelkõige stseeni kompositsiooni, mitte pole tähenduse teenistuses. (samam, 145–146) Postdramaatilist teatrit iseloomustab olevikulisus, lavastuse tajumine protsessina. Vaatajatele varjatuks jääva töö käigus saavutatud

lõpptulemus asendub postdramaatilises teatris protsessi tähtsustamisega: vaatajad ei pea olemasolevat pilti vastu võtma, vaid neil tuleb endil sündmust kogeda, sellele reageerida, et mõista oma osalust protsessis. (samas, 134–135)

Reaalse ja fiktsionaalse maailma piiride teemat puudutab ka Gay McAuley teoses „Space in Performance: Making Meaning in the Theatre“, kus ta toob välja olulise faktorina fiktsionaalsuse tekkimisel just näitlejate märgilise käitumise ja vaatajate teadlikkuse sellest. See tähendab, et vaatajad teavad, et see, mis reaalselt nende silme ees toimub, on samal ajal fiktsionaalne. (McAuley 2000: 39–40) Seetõttu erineb ka vaatajate reaktsioon toimuva võrreldes sellega, kui sündmus leiaks aset päris elus. McAuley järgi on etenduse sündmused korraga reaalsed, aga samas ka ei ole (samas, 127). Reaalse ja fiktsionaalse tasandi seotusega haakub ka Richard Schechneri teooria, milles ta sõnastab vaataja uskumise aspekti olulisuse nii argielu- kui ka teatrietendustes: *make-believe* etenduste (peamiselt teatri- ja filmirollide) juures on reaalse ja fiktsionaalse vahel selge piir, samas kui *make-belief* etendused (argielus toimuvad etendused) hägustavad seda piiri teadlikult (Schechner 2003: 35). Esimesed (*make-believe*) on loodud kunstilistel eesmärkidel, *make-belief* etendustena võib aga käsitleda reaalseid argielus toimuvaid sündmusi. Vaadates aga tänapäevaseid otsingulisemaid lavastusi, võib öelda, et fiktsionaalsuse ja reaalsuse vahekord jääb ka teatrilavastustes üha rohkem ebaselgeks või mitmeti tõlgendatavaks. McAuley peab postmodernsete lavastuste puhul reaalsuse tasandit tugevamaks: kõik, mis juhtub, on reaalne, kuid vaatajate ja etendajate vahel eksisteerib kindel arusaam piiridest (näiteks põhimõte, et keegi ei saa etenduse käigus vigastada). (McAuley 2000: 40–41) Samas jääb McAuley kindlaks, et teatris saab iga esitatud element fiktsionaalseks. Isegi kui näitleja tuleb lavale ja ütleb ainult „mina“, siis toimub juba reaalse ja fiktsionaalse piiri hägustumine. (samas, 127)

Suhet aegruumi reaalse ja fiktsionaalse tasandi vahel mõjutab seega vähemalt osaliselt lavastuse vorm: dramaatilises teatris on suund pigem tasandite ühendumise poole, samas kui uuemates ja otsingulisemates lavastustes tõuseb esile rohkem eraldumine. Toetudes McAuley’le, osutub nii reaalse ning fiktsionaalse tasandi ühendumise kui ka eraldumise märkamisel oluliseks just vaataja teadlikkus teatavatest kirjutamata

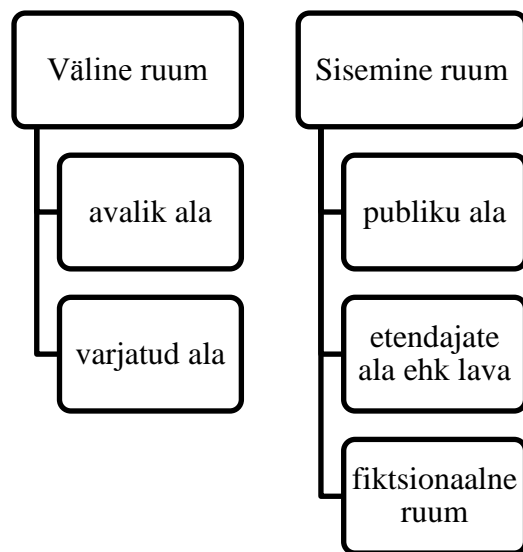


reeglitest, mille tõttu vaataja mõistab kahe tasandi vahelist piiri. Laval esitatu muutub mingil määral automaatselt fiktsionaalseks, andes ka reaalsel elul põhinevatele sündmustele teatava fiktsionaalse raami.

### 1.3 Teatriruumi ja aja erinevad tasandid

Nii teatriruumi kui aja kirjeldamisel saab rääkida erinevatest tasanditest. Teatriruumist on põhjalikult kirjutanud Gay McAuley, kes toob välja viis erinevat tasandit: teatrihoone, publiku ala, etendajate ala, prooviruum ja etenduse ruum (McAuley 2000: 44). Kui teatrihoone, publiku ala ning prooviruum ei vaja lähemat selgitust, sest nende funktsioon ilmneb juba sõnast endast. Etendajate alana peab aga McAuley silmas teatrihoonet näitleja perspektiivist ehk see algab eraldi sissepääsust ja sinna hulka kuuluvad vaatajate eest varju jäävad alad (samas, 63–64). Etenduse ruumi all mõistab ta aga konkreetset lava koos lavakujundusega, aga sealjuures samuti näitlejate viibimist selles (samas, 74). McAuley jõuab aga tõdemuseni, et ka etenduse alguseks täiesti valmis lava ei suuda hoida eriti kaua vaatajate tähelepanu – ruumi muudab tähenduslikuks just näitlejate kohalolu (samas, 90).

Veel üks võimalus tasandite eristamiseks on jaotada need väliseks ja sisemiseks. Välise ruumi all tuleb mõista teatrit kui institutsionaalset keskust, arhitektuurilist hoonet. Seda võib omakorda liigitada kaheks üksuseks: avalik ja varjatud ala. Avalik ala kuulub kõigile kasutamiseks: seal liigub enne ja pärast etendust ringi publik, aga ka teatritöötajad. Varjatud ala alla kuuluvad lavastuste korraldamiseks vajalikud ruumid, mis jäävad vaatajatele suletuks. Sisemises ruumis kui etenduse toimumise paigas on võimalik näha ruumi jagamist publiku alaks, etendajate alaks ehk lavaks ning fiktsionaalseks ruumiks. Sisemine ruum tähistab juba konkreetset ruumi (nt saal, tuba, *black-box*), kus etendus aset leiab. Teatud osa sisemisest ruumist on mõeldud vaatajate jaoks ja teine osa, lava, etendajate jaoks. Sisemise ruumi üheks osaks võib pidada ka fiktsionaalset ruumi ehk kujutatavate sündmuste ruumi.



Joonis 2. Teatriruumi jaotumine erinevateks tasanditeks

Kui McAuley tasandid puudutasid ainult ruumilist jaotust, siis joonisel 2 toodud põhijaotust – väline ja sisemine – on võimalik kasutada ka aja kirjeldamiseks. Väline aeg tähistab reaalsel aega, etenduse aega. Sisemine aeg on aga lavastusesisese fiktsionaalse maailma aeg. Käesolevas töös jätan välise ehk etenduse ajatasandi analüüsist kõrvale, kuna kirjeldatavad lavastused ei sega omavahel neid kahte aega. Seda enam muutub oluliseks lavastuste sisemine aeg.

Võrreldava ruumistruktuuri on esitanud ka Patrice Pavis teoses „Analyzing performance“, kuid tema nimetab kolm tasandit: väline ruum, žestide ruum ja dramaatiline ruum (vastandina lavalisele). Välise osa jaotab ta omakorda järgmiselt: teatri asukoht (teatrihoone ja selle arhitektuur; hoone seotus ümbritsevaga), lavaruum (näitlejate ja lavatehnikute kasutatav ala, mis hõlmab nii reaalsel mänguala kui ka publikuala) ning piiriala (piir lava ja publiku ning lava ja lavataguse ruumi vahel). Sisemise ruumi loovad näitlejad oma kohalolekuga, liikumisega, ning dramaatiline ruum hõlmab fiktsionaalset ruumi. (Pavis 2003: 151–153)

Võrreldes joonisega 2, on näha, et Pavis vaatleb välist ruumi laiemalt, kaasates seal ka lava ja publiku piiriala. Joonise sisemine ruum ning Pavis žestide ruum on aga täiesti erinevad, kuna Pavis toob sisse ka näitlejad ning nende liikumise, mis võiks olla juba

osa fiktsionaalsest ruumist ehk Pavis terminites dramaatilisest ruumist. Mõnes mõttes võib Pavis jaotus pidada täpsemaks, kuigi võib küsida, kas piiriala eraldi sissetoomine on vajalik, kui kaks selget poolust – publiku ala ja lava – esitab ta koos juba lavaruumi all.

Aja kirjeldamiseks teatris kasutab Pavis sarnast jaotust – väline, sisemine (subjektiivne) ja dramaatiline aeg. Välise ehk objektiivse aja all peab ta silmas reaalselt matemaatiliselt mõõdetavat aega – lavastuse puhul seega ühe etenduse kestust. Kuna lavastus koosneb kindlatest osadest, misansteenidest ja vaatustest, siis on võimalik seda aega täpselt mõõta. Sisemine, subjektiivne aeg sõltub täielikult vaatajast, nii isiklikust tajust kui ka kultuurilisest taustast. Oluline on, et vaataja tajuks variatsioone aja kulgemises ja pausides ning saaks aru tempo muutustest. Dramaatiline aeg, nii nagu dramaatilise ruumi puhul, tähendab fiktsionaalset aega, mis on aga lakkamatult ühenduses reaalse ajaga. Mingil hetkel võivad vaataja jaoks reaalne (etenduse) aeg ja dramaatiline aeg teineteist mõjutama hakata ning seega on oluline neid eristada. (Pavis 2003: 155–157)

Võrreldes Pavis ajatasandeid (väline, sisemine, dramaatiline) jällegi joonisest 2 tuletatud ajatasandite jaotusega (väline ja sisemine) tulevad erinevused sisse tasandite arvus ja mõistete sisulises lahknevuses. Mina lähtun aja mõtestamisel ruumi jaotusest, pidades välist tasandit laiemaks ehk üldisemaks etenduse ajaks, milles sisaldub iga vaataja isiklik kogemus. Sisemise aja all pean silmas fiktsionaalset aega, mida Pavis aga nimetab dramaatiliseks, kuna sisemise aja mõistet kasutab ta vaataja subjektiivse ajatajumise kohta. Lähtudes etenduse analüüsi kirjutamise eesmärkidest, tundub mulle, et ruumi kirjeldamisel oleks selgem ning efektiivsem võtta aluseks eespool esitatud joonis (joonis 2). Kuigi ajatasandite sisulisemaks analüüsiks sobib väga hästi Pavis jaotus, ei ole see käesoleva töö seisukohast tõhusam kui jooniselt 2 tuletatud ajatasandid, sest analüüsiosas, nagu juba öeldud, jätan kõrvale reaalse etenduse aja ja vaataja subjektiivse aja.

## 1.4 Aegruum narratoloogilises perspektiivis

Kuna aeg on oma abstraktse ja seetõttu kompleksse loomuga inimesele hoomamatu, siis on aja edasiandmine tihedalt seotud narratiiviga. Aja seotust narratiiviga on põhjalikult analüüsinud Epp Annus, kelle järgi on aeg struktureeritav vaid narratiivi kaudu. Narratiivina käsitleb ta tähenduslikult ühendatud sündmuste esitamist tekstina (Annus 2002a: 19). Kuna narratiiv aitab aega struktureerida – seda hõlmata ja tajuda selle liikumist –, siis on narrativeerimine ainus võimalus ajast kõnelemiseks. (samas, 160). Inimene tajub oma elu etapiliselt, mida võib pidada üheks omaduseks ka kunstiteose aja juures. Annus ütleb, et tavaelus tuleb ajalisuse märkamiseks, nüüdpunktide paigaleseadmiseks vaeva näha, kirjanduslik tekst aga liigub ise ühest nüüdpunktist teise ning koosneb tavaliselt ajalistest tsüklitest. (samas, 161) Võib öelda, et kunstilise narratiivi puhul on see ajaline korrastamine vastuvõtja jaoks ette ära tehtud, nüüdpunktid leitud ja teadvustatud. Teatrietenduste puhul muutub aja kulgemine – nii selle märkamine kui ka tähelepanuta jätmine – eriti oluliseks, kuna aeg on tihendatud (kujutatud sündmused võivad paaritunnise etenduse jooksul kuuluda väga erinevatesse aegadesse). Etenduse kestus seab aga ajalised piirid ning vaatamata võimalikele ajahüpetele on taotluseks kunstiline tervik.

Narratiivile on iseloomulik vastuoluline püüdlus lükata lõpplahendust pidevalt edasi, kuid liikuda samal ajal lõpu suunas (Annus 2002a: 17). Aja ja narratiivi vaheline erinevus tundub seisnevat nende kahe entiteedi piirides: kui aeg, toetudes Aristoteelse arusaamisele aja olemusest, on pidevalt algamas ja lõppemas, siis narratiivi puhul on võimalik rääkida konkreetsest algus- ning lõpp-punktist. Vastuvõtja asetatakse kõigepealt fiktsionaalse maailma keskele, kuid viimase leheküljega ei pruugi see maailm lugeja jaoks läbi saada, sest läbielatud tunded ja sellest saadud kogemused jätkavad protsessi inimese mõistuses. Lugu aga ei tarvitse pihta hakata koos fiktsionaalse maailmaga – lugu algab siis, kui vastuvõtja tunnetab kausaalsust, sündmuste põhjuslikku järgnevust, mis saab alguse probleemiga ning lõppeb lahendusega. (samas, 181–185)

Teatrietenduse kui sündmuse kestus on selgelt määratletud – kavalehel ja lavastuse tutvustuse juures tuuakse see enamasti konkreetselt esile. Nii nagu kirjandusteose puhulgi, pole aga etenduse tegelik algus ning lõpp üheselt markeeritav, sest aeg, mil etendus tegelikult pihta hakkab, ei tarvitse ühtida ametlikult määratud kellaajaga. Etendus saab alguse sageli juba ruumi sisenedes, seda eriti tänapäeva teatris, kus näiteks eesriide puudumine või tegelaste viibimine laval või ka publikualal juhatab vaatajad varem fiktsionaalsele aegruumile lähemale. Kuna teatrikunstis on ühendatud erinevate meeltega tajutavad etenduse loomise elemendid – näitlejamäng, ruumi kujundus, helid, muusika, valgus, lõhnad jne –, siis võivad need meenuda vaatajatele ka pärast etenduse lõppu. Mõtted, mis tekkisid etendust vaadates, näitlejad, lavakujunduses märgatud elemendid ja muusikapalad võivad vaatajatega jääda pikaks ajaks, meenutades lavastusest saadud kogemust hiljem ka teistes situatsioonides. „Ent vahest oleks veelgi kohasem väita: narratiivi lõpp ei tähenda mitte uut algust, vaid asendab lõplikkuse lõputusega – ei sulge aega, ei alusta otsast, vaid jätab selle igikestvusse, legaliseerib selle alatiseks, sajanditeks (ka alatist me püüame mõõta ajaliselt), niikaua, kuni kestab lugejamälu.“ (Annus 2002a: 191) Esitatud mõte kehtib samuti teatrietenduste puhul. See kinnitab ühest küljest fiktsionaalsete maailmade ja loo seotust vaatajaga alates hetkest, kui see ühendus on loodud, ning teisest küljest lahendab narratiivi kahetise loomuse, mis väljendub teose katkematus liikumises lõpu suunas, kuigi lahendust püütakse samal ajal ka edasi lükata: lõpp ei peagi olema ühe teema lõpetamine ja teise algus, vaid lõpp võib olla hoopis lõpmatus, võimalike hargnevate teede lahtiseks jätmine.

Lugemine põhineb arusaamisel, see aga tähendab, et teos peab olema korrastatud – siis tähtsustub lugeja jaoks sündmuste põhjuslik jada (Annus 2002a: 161). Kuna narratiiv struktureerib aja, siis asetab see paratamatult sündmused ka teatavasse järjestusse. Selline ajaline järgnevus, olgu see väljendatud siis näiteks kirjandusliku teosena või teatrilavastusena, muudab loetu/nähtu vastuvõtja jaoks süsteemseks, teatud kindlat sisemist struktuuri järgivaks, mis toob esile teose ülesehituse ja aitab näha sündmuste kausaalset iseloomu.

Vaadates sündmuste hargnemist, esiletulekut, on selge, et sündmused leiavad aset pidevalt, ootamata tingimata ühe lõppemist, enne kui uus algab. Tuginedes Annusele

tuleb silmas pidada, et tema kirjutab sündmuste järgnevusest eelkõige kirjandusteose põhjal, kuid siin võib paralleele näha ka teatrikunstiga. Aja narrativeerimine eeldab sündmuste esitamist kindlas järjekorras, aga jutustamine seab toimuva kajastamisele piirangud: kuigi ühel ajal võivad aset leida paljud erinevad sündmused, saab jutustada korraga vaid ühest. Keeleline väljendus eeldab sõnade lausumist üksteise järel: jutustamine loob lineaarsuse. (Annus 2002a: 162–163) Ka teatris tuleb leida sündmustele kindel järjestus ja nii nagu kirjandusteose puhul võib teatris ka samaaegsuse väljendamisel tekkida raskusi, kuna juba näiteks piiratud aeg limiteerib võimalusi. Samas pakub näiteks simultaanlava kasutamine erinevaid lahendusi samaaegsete sündmuste kujutamiseks. Annus toob esile veel narratiivis peituvad valikud: jutustamise ajal peatub tähelepanu mõnedel sündmustel kauem kui teistel, narratiiv tõstab mõne elemendi eriliselt esile, loobub mõnikord detailidest või jätab osa sündmuse hoopis kajastamata. Seega pole aeg narratiivis ühtlaselt kulgev kontiinum, vaid olulisuse omandavad just need sündmused, mis seda ühtlast edasiliikumist takistavad või mis sellest eriliselt esile kerkivad. (samas, 163–165) Rütmimuutused, spetsiaalselt rõhutatud või vastupidi väljajäetud sündmused on ka teatrilavastuste juures tavalised. Lavastuste ülesehitus stseenide kaupa muudab fiktsionaalse aja tsükliliseks ja soodustab samas etenduse aja tagaplaanile jäämist.

Annuse järgi tuleb teatrilavastuse loomise juures teha valik kahe jutustamisvahendi vahel, milleks on stseen (teose väiksem osa, kus loo ja teksti kestus on sama) ning ellips (väljajätt), sest pildiliselt pole võimalik kokkuvõtteid esitada. Samuti ütleb Annus, et tagasivaatelised pöiked draamas jäävad haruldaseks nähtuseks. (Annus 2002a: 165) Vaadates tänapäeva teatrit, on selge, et kumbki väide ei tarvitse kehtida, kuna kokkuvõtete asemikku võivad täita peale jutustamise ka näiteks visuaalsed väljendusviisid, mille üheks konkreetseks ilminguks on multimediaalsed vahendid. Tagasivaatelistele pöigetele on aga võimalik üles ehitada terve lavastus, mida käesoleva töö analüüsiosa ka tõestab.

Samas möönab Annus, et narratiiv teatris võimaldab vähemalt näiliselt vabaneda lineaarsest ajakujutamisest, sest korraga võib laval toimuda mitu tegevust, kuigi seda piirab vaataja tähelepanu jagamatus: ühel hetkel saab vaataja näha vaid ühe sündmuse

arengut ja ühte dialoogi (Annus 2002a: 165). See väide ei pruugi aga olla tõene, sest mida parem ülevaade on vaatajal lavast, seda paremini suudab ta haarata tervikpilti, isegi kui see on osadeks jagatud. Lisaks vaatamisele on võimalik samal ajal ka teiste meeltega erinevaid lavastuse elemente kogeda: silme ees hargneb üks sündmus, mida võivad täiendada või vastupidi lõhkuda või võõritada helilised, muusikalised, lõhnalised elemendid, mis samuti jutustavad mingit lugu.

## 1.5 Ruumikujundus ja ajamärgid lavastuses

Paljuski dikteerib lavastuse vastuvõtuvõimalusi reaalne ruum, milles etendus toimub, seda nii oma suuruse, kuju kui ka asukohaga. Ruumil on oluline roll teatris fiktsionaalse aja liikumise märkamisel. Ajafaktori aktiivsus tuleb esile just ruumiliste muutuste kaudu (Annus 2002a: 14). Kunstilises ruumis saab kõige olulisemaks kujutatud ruumi tasand (tegevuspaigad, nende sisemised suhted ja tegelaste positsioon ruumis), kusjuures materiaalne keskkond võib sündmuste arengu kiirust vähendada ning materiaalse keskkonna mõju puudumine tegevust kiirendada (Talvet 1980: 646). Teatriruumis mõjutab fiktsionaalsete sündmuste arengut lavakujundus: mida rikkalikumalt on lava ära täidetud, seda keerulisem on etenduse ajal aega muuta.

Ruumi kujundamisel on kasutusel peamiselt kaks põhimõtet: ruum võib olla kas mimeetiline või mänguline. Esimesel juhul taotletakse reaalsuse jäljendamist, mis pakub vaatajatele äratundmisnaudingut. Mänguline ruum ei jäljenda, vaid ainult eraldab lava saalist. Rekvisiite võidakse küll kasutada, kuid need omandavad tähenduse mängu käigus. Mängulise ruumi täidavad näitlejad, nende liikumine, asend, suhted, žestikulatsioon, poosid. (Epner 1994: 88–89) Näiteks kujundus, mis on loodud 19. sajandi Venemaa aadelkonna elamistingimuste väljendamiseks, ei jäta ajas liikumiseks palju võimalusi. Samas kui tühi lava annab tohutult võimalusi aja muutmiseks erinevates suundades, sest kujundusega ei viidata ühelegi ajastule. Aja piiratus muudab ruumi liikumatuks, samas kui piiratud ruumis aeg tiheneb ja pingestub (Talvet 1980:

647–648). Lavaruumi on võimalik ka fragmentariseerida ja lihtsaim viis selleks on simultaanlava kasutamine (Epner 1994: 89).

Fiktsionaalses maailmas toimuvad sündmused nõuavad sageli rohkem aega kui etenduse aeg võimaldab. Põhiliseks aja tihendamise võtteks on pauside kasutamine, et mahutada neisse loo seisukohalt mitteolulist aega (Epner 1994: 75). Lavastuses saab välja tuua ajamärgid, mille abil vaataja loo ajas orienteerub. Need annavad vaatajale teada tegevusajast ja selle muutumisest. Üldiselt on võimalik jaotada ajamärgid kaheks: otsesed ning kaudsed ajamärgid. Otsesed esitatakse kõnes või remarkides, mille sisu tuleb lavastuses teatrivahenditega eraldi välja tuua, kuna remarkidest on teadlik lugeja, mitte vaataja. Kaudseid ajamärke on võimalik lugeda välja kostüümidest, rekvisiitidest, kujundusest või näitlejamängust. Kui aga ajamärgid puuduvad, siis toimub lavastuse vastuvõtt tavaliselt kaasaja taustal. (samas, 82–83) Mõne lavastuse puhul võivad ajamärgid vaatajale arusaadavaks saada alles tagantjärele: ajaline struktuur saab selgeks etenduse poole peal või hoopis lõpus. Kui lavastus on üles ehitatud ajaliste muutustele ehk oluliseks muutub liikumine eri ajatasandite vahel, siis tuleb vaatajal olla seda aktiivsem, et mitte jätta märkamata sõnalis, helilisi või visuaalseid vihjeid, mis märgivad tasandivahetusi.

Tavaliselt kasutatakse lavastustes sündmuste kronoloogilist järjestust, mõnikord aga seatakse eesmärgiks just sündmuste esituse järjestuse muutmine. Viimasel juhul saavad ajamärgid eriti oluliseks, et vaatajal oleks võimalik aru saada ajatasandite vahetumisest. Tundub aga, et mida fragmentaarsemalt on lugu esitatud, seda enam on põhjust kõnelda postdramaatilise teatri võtete kasutamisest ning aja möödumisest või ajatasandite muutumisest tuleb vaatajal endal aru saada. Kuigi käesolevas töös analüüsivad lavastused pigem ei kuulu postdramaatiliste lavastuste hulka, esitatakse neis ajatajumisele väljakutse ning vaataja peab pidevalt kaasa mõtlema, et saada aru tasandivahetustest või näha segamini aetud osadest terviku kujunemist.



## 2 Lavastus „Lovesong. Ühe armastuse lugu“

### 2.1 Lavastuse tutvustus

Ugala teatri 2014. aastal esietendunud lavastus „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ (lavastaja Taago Tubin, kunstnik Liisa Soolepp), mis põhineb Abi Morgani näidendil, käsitleb erinevaid võimalusi aja kogemisel. Neli näitlejat astuvad üles ühe abielupaari loo jutustamiseks – kaks kujutavad neid noortena (Adeele Sepp ja Martin Mill) ning kaks toovad esile sama paari siis, kui nad on juba vanad (Luule Komissarov ja Peeter Jürgens). Üks lugu hargneb korraga kahel ajatasandil, kuna noored ja vanad tegutsevad laval korraga. Näidendisse on aegruumide segunemine sisse kirjutatud juba remarkides, kus vahetused on märgitud tegelaste nimede muutustega: noortena on nad William ja Margaret, vanadena Billy ja Maggie. Ühest küljest antakse vaatajale märku sellest, et tegelased on mõlemas ajas samad nimedega – eesnimedest saavad aja jooksul hüüdnimed. Teisest küljest on märgatavad ka teatud harjumused (näiteks naine armastab kõndida aias paljajalu) ning iseloomuomadused (näiteks meest iseloomustab emotsionaalsus ning kergesti õhinasse sattumine), mis mõlemal tegelasel erinevates aegades on ühised. Lavastuse tutvustuse kohaselt toimub tegevus aastas 1964 ning 2014, ühel hetkel vaatavad noored optimistlikult ühiselt tulevikku, teisel hetkel mõtisklevad aga selle üle, milliseks nende koosveedetud elu kujunes (Lovesong... 2014). Sündmused, mida lahutab pool sajandit, saavad lavastuses uuesti kokku, mistõttu aja liikumise suund pole enam selge ja üheselt mõistetav.

Lavastus ei kuulu uuenduslike katsetuste hulka, vaid on oma kindla süžeeaga näide tänapäeva teatrist. Ühes vaatuses tund ja 45 minutit kestav etendus moodustab selge konkreetse terviku, kus publikul on võimalik tegevusse täielikult sisse elada, kuna pole vaheaega, mis etenduse voolu katkestaks. Aluseks on võetud Abi Morgani 2011. aastal valminud näidend „Lovesong“, mida on lavastuse tegemisel võimaluste piires ka küllaltki täpselt järgitud. Lavastuse tutvustuses on ajaks määratud 2014. aasta, mis tähistab aga üldiselt tänapäeva, mitte konkreetset aastat. Briti kirjanik Morgan on tuntud ka filmistsenaariumite kirjutajana, mistõttu võib ka näidendis tajuda filmilikku ülesehitust. Filmikunstile omane pildilisus on ka teatrikunstile iseloomulikuks jooneks.

Antud lavastuses väljendub filmilikkus eelkõige üksikutes hetkedes, mil aeg jääks paljutähenduslikul momendil justkui mõneks sekundiks seisma, talletades tegelastevahelise ootamatu äratundmishetke pildiliselt. Näited sellise lahenduse kohta toon välja alapeatükis „Ajapoeetika“.

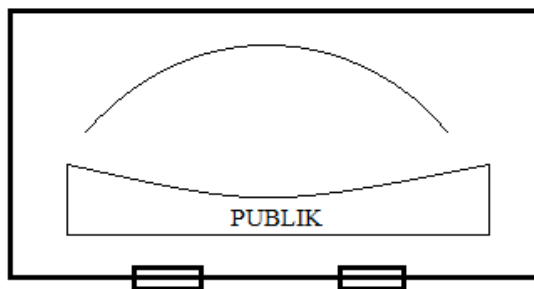
Kuigi lavastuse nimes sisalduv selge viide armastusloole leiabki näitlejamängus peent ja sügavat käsitlust, tõusevad samavõrd esile ka mitmed teised komponendid, nagu näiteks kujundus, muusika ning liikumine ruumis ja ajas. Vaatamata sellele, et lavastuses on kaks põhilist ajatasandit – 1960ndad ning 2014 ehk tänapäev –, kajastub kujunduses just aastakümnete tagune aeg. Aegade vahetumine tuleb esile mänguliste lahenduste (nt mööbli kaudu lavale sisenemine) ja näitlejamängu kaudu, mida toetavad teised kujunduselemendid (lava-, valgus- ja muusikaline kujundus). Kui aga tegelased elavad läbi mälestusi, näevad und või mõtisklevad, pole mõnel hetkel sõnu vaja kasutada – lugu jutustatakse muusika ning koreograafia ühendumise kaudu, mis muudab selle ehk veelgi tundelisemaks ja mõjuvamaks.

Lavastuse „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ juures tõuseb esile just aegruum: mil määral aeg mõjutab ruumi ja vastupidi, ning kuidas on võimalik aega tajuda ja selles liikuda. Teemat puudutatakse otseselt tegelaste kõnes, aga rõhutatakse ka lavastuse tervikidees. Ajalisi ühendumisi märgivad Williami ning Maggie ja Billy ning Margareti aeg-ajalt toimuvad kohtumised. Lavastaja on need esile toonud sama loomulikult kui need esinevad näidendi tekstis, kasutades loovalt ka lavakujundust, et aidata avada abstraktset ajafilosoofilist teemat.

## 2.2 Ruumipoeetika

Lavastuse mängukohaks valitud Ugala väike saal loob küllaltki kompaktse ja hubase ruumi, mis võimaldab lava ning saali vahelise piiri hägustumist ja terviku kogemist. Samas vaataja seisukohalt oleks väiksem inimeste hulk suurendanud veelgi intiimset õhkkonda ning fiktsionaalsesse maailma sulandumist, mis antud lavastuse puhul on ilmselt taotluseks. Lahenduseks ei tarvitseks olla väiksem ruum, vaid ääres asuvate

istekohtade tühjaks jätmise, kuna sealt vaadates võib osa visuaalsetest elementidest kaotada oma efekti piiratud vaate pärast. Ruumi hämarus sisenemise hetkel annab märku teise keskkonda sisenemisest. Küsimus etenduse alguse kohta, mis teatriuurijatel analüüsi tehes sageli üles kerkib, on käesoleva lavastuse juures küllaltki selgesti lahendatav. Kuigi küsimus puudutab iga vaataja isiklikku tunnetust ning kogemust ja teataval määral ka lavastaja kontseptsiooni, võib analüüsitava lavastuse ruumi põhjal väita, et etendus algab hetkel, mil vaataja saali siseneb. Seda enam, et vaatajatel ei jää kuigi palju aega tegevuse algust oodata – kui kõik on kohad leidnud, algab ka tegevus. Nõrgalt valgustatud ruum loob keskkonna, kus tundub, nagu tegevus juba käiks, tegelased on lihtsalt teises toas ja iga hetk on võimalus, et keegi siseneb. Lavaosa pole kõrgendatud, vaid asub publiku esimese kahe reaga samal tasapinnal. Piir vaatajate ja lava vahel on selgelt eksisteeriv, kuna mäng ei välju etteantud ruumist ega püüa kompida kahe üksuse vahelist piiri. Publik on paigutatud klassikalisel viisil lava vastu, mida illustreerib järgmine joonis.



Joonis 3. Publiku ja lava suhe lavastuses „Lovesong. Ühe armastuse lugu“

Kaks väiksemat ristkülikut tähistavad saali sissepääse ning kaar märgib ruumi loomise seisukohalt kujunduse põhielemendi asukohta. Lavakujundus, nagu joonisel on näha, moodustab kaare, mis viitab lavastuse ühele põhilisele küsimusele: kas aeg on lineaarne, koosnedes minevikust, olevikust ning tulevikust, nii nagu inimesed on harjunud aega ja iseend selles ette kujutama või on võimalik aja kulgemist tajuda ruumiliselt. Seinakaar koos publikualaga sümboliseerib justkui aastaringi, mis viitab tsüklilisele ajatunnetusele, mida inimesed kasutavad aja hoomamise lihtsustamiseks,

arusaadavamaks muutmiseks. Ringilisus tuleb esile just kaarjalt paigutatud lavakujundusest ja vaatajate paigutamisest: publiku ridade ääred on toodud väikese kaarega tsentri suunas, et nähtavus oleks parem. See aitab tuua esile lavastuse visuaalset, aga ka ideelist terviklikkust. Kui mõelda lavakujundusest kui ringist, siis võib ette kujutada ka aja ringlisust. Aastaring kui üks terviklik ajaüksus tähistab korduvust: ringil liikudes jõutakse mingil hetkel alati samasse paika tagasi. Korduvus on nagu muster, mida aeg sunnib inimest järgima. Ringil liikumine tähendab kindla trajektoori järgi käimist, mis viitab ka ettemääratusele.

Esmapilgul realistlik lavakujundus muutub mängu käigus üha tinglikumaks. Kaarjas sein on peaaegu igalt poolt läbitav, pakkudes näitlejatele lavalt lahkumiseks ja lavale tulekuks erinevaid võimalusi. Poole kogu seinast moodustab uksekardin, nii et suletud ruumist saab mängu käigus hoopis avatum paik. Uksekardin on värvitud nii, et see kujutab toa elemente: ust, seinu ja raamaturiiuleid. Ühest küljest on selline lahendus valitud ilmselt praktilistel kaalutlustel, et tuua lavastusse erinevaid võimalusi liikumiseks ning suurendada mängulisust. Teisest küljest võib uksekardinate kasutamises näha viidet ajastule: uksekardinad poleks küll üksinda ehk väga ilmne näide 1960. aastate sisekujundusest, kuid koos teiste kujunduselementidega aitab selline lahendus vormida pilti tollasest ajajärgust. Lisaks uksekardinale võimaldavad läbipääsu ka teised lavakujunduse osad, täpsemalt külmkapp, voodi ja riidekapp. Kõiki neid võimalusi kasutatakse loovalt ja lihtsa loomulikkusega. Kõige enam leiab esemetest rakendust lavale sisenemisel ning sealt väljumisel riidekapp, seda nii vanade kui ka noorte jaoks. Kapil pole tavapärasest funktsiooni, vaid see toimib ainult sisse- ja väljapääsuna. Voodi ning külmkapi kasutatakse sisenemiseks ja lahkumiseks ühe korra, aga seda ootamatult ning meeldejäätavamalt need teostatakse. Kusjuures mõlema puhul on kasutajateks just noored: voodist keskelt ilmuvad välja noorpaar ja külmkapist tuleb lavale noor naine. Peale selle on külmkapp naisega seotud ka lavastuse teises pooles, kui vana naine jätab külmiku uksele kollaseid märkmepabereid, mis oleksid mehele asjade leidmisel abiks siis, kui naist ennast enam pole. Sujuv liikumine lavale ning lavalt ära ning ka kohati esinevad märgid lavatagusest liikumisest viitavad lavastuse idee ruumilisest ajast. Ühest küljest eksisteerivad lavatagusel alal, teisel pool

seinakaart, fiktsionaalsed ruumid, mis on kirjutatud sisse juba näidendis (näiteks ülakorruse magamistuba või vannituba). Nii on ka lavastuses ühel korral näha näiteks vannituba, mis paistab varjutatult läbi kardina, kuna teisel pool süttib üksik lamp, et valgustada Williamit hambaid pesemas. Teisest küljest tekitavad erinevatest aegadest pärit tegelased tunde, et lavataguses ruumis valitseb mingi kindel korrapära, seletus aegruumide ühendumisele, mis siinpool kardinat jääb raskesti mõistetavaks. Kuna selgub, et seinakaar võimaldab nii hõlpsat läbipääsu, siis illustreerib see nii otseselt kui kaudselt aja ruumilisust. Ruum aitab näha aegade ühendumist ja põimitust ning aeg ei kulge ainult lineaarselt, kui ajatasandid saavad omavahel nii lihtsalt seguneda.

Kuigi lavakujundus moodustab terviku, pakkudes selge pildi ühest eluruumist, võib teataval määral tajuda lava jagamist osadeks. Muudest elementidest eespool asuv vaip koos magnetofoniga pole toa sisustuselement, vaid tähistab teist tegevuspaika – aeda. Aed on lahutatud eluruumist, mis võimaldab tegelaste viibimist laval ka siis, kui pole parasjagu nende stseen. Näiteks istuvad noored mitmel korral aias apelsine süües või lihtsalt teineteise embuses olles, samal ajal kui majas sees tegutsevad vanad. Seega võib antud lavastuse puhul rääkida simultaanlavast, kuna tegevus võib korraga toimuda kahes erinevas kohas. Sellises olukorras näitab ajanihet valgustuse muutus: valgus langeb sellele osale lavast, kus tegevus parasjagu toimub ning kuhu vaataja tähelepanu tahetakse suunata. Teine aegruum ei kao, kuid jäetakse varju – selline lahendus on lihtne viis näidata kahe erineva hetke samaaegset toimumist.

Lavakujunduse teised elemendid toetavad üldist ideed, kuid ei seostu väga tugevalt 20. sajandi teise poole stiiliga. 1960. aastatele viitab lavastuse kujunduses kõige selgemalt külmkapp, mille välimus torkab kohe teiste kujunduselementide seast silma. Tumekollane ümarate servadega metallist käepidemega külmik kuulub oma aega ning toob vaataja jaoks välja selge viite teise aja kohta, isegi kui see mudel ei seostu konkreetselt 1960ndatega. Niisiis on esimeseks taotluseks suunata vaatajaid algusest peale mõistma aegade erinevust, esialgu publiku reaalse aja erinevust fiktsionaalsest ajast, aga sündmuste arenedes ka fiktsionaalse aja eri tasandeid. Värvitoonidest domineerivad kollakad ja pruunikad toonid, mis loovad üldmulje soojast, hubasest ning turvalisest ruumist. Lisaks kollasele külmikule rõhutavad sarnast tooni ka osa seinast ja

riidekapp. Kirevat aktsenti lisavad põrandale laiali pillutatud apelsinid ning neid imiteerivad sügavoranžid hiina laternad, mis ripuvad laes eri kõrgustel. Laval olevad esemed on hoolikalt valitud, andes edasi eluruumile omaseid elemente ja suur osa neist täidab ka praktilist funktsiooni ega ole paigutatud lavale vaid miljöö loomiseks. Söögilaud kolme tooliga, külmik, lai abieluvoodi, riidekapp ning vaibal paiknev magnetofon on lavakujunduse osad, mille ümber, peal või sees etenduse käigus mängitakse. Oluline osa on isegi maas vedelevatel apelsinidel, mida abielupaar mitmel korral etenduse käigus koos ka sööb. See lihtne toiming näitab nende armastust kodu ja koosveedetud aja vastu, heameelt, mida valmistavad oma koduaia viljad, ning püsivust – apelsinipuust võivad nad rõõmu tunda nii kooselu alguses kui ka vanaduspäevil.

Esemetel on lavastuses oluline osa, sest sageli toimub just nende kaudu ajatasandite vahetus (näiteks kui uus tegelane siseneb kapi kaudu, muutub enamasti ka aeg). Nagu öeldud, toimub liikumine lava ja lavataguse vahel peale ukse just esemete kaudu ning seega võiks neid nimetada ajavärvateks. Kuna lavakujundus järgib 1960ndate stiili, siis õhkub sellest ka teatavat möödaniku hõngu. Kui vaataja positsioneerib end tänapäeva, asetub rõhk kahe ajatasandi erinevusele, ajalisele kaugusele, mis toob esile esemete vanuse. Esemetes talletub aeg – nii selles mõttes, et esemetes toimub ajavahetus kui ka sellest küljest, et mineviku mälestused ja kadunud aeg on igal hetkel esemete kaudu nüüd-hetkes kohal.

## 2.3 Ajapoeetika

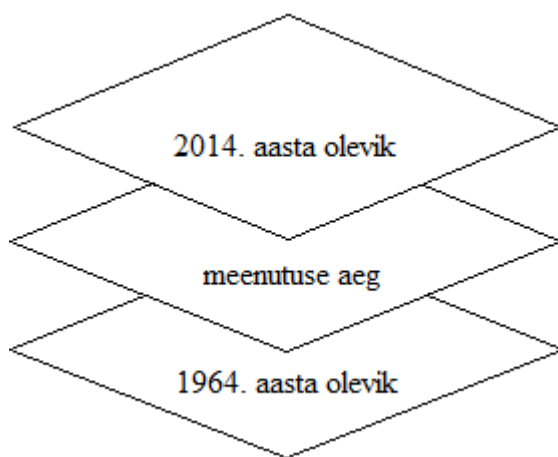
Aja temaatika on lavastuses armastusloo kõrval kõige olulisem osa, kujundades nii lavastuse ülesehitust kui ka narratiivi. Vaatamata hüpetele ajas on narratiiv selgesti jälgitav ning lugu saab lõpus tervikuks. Infokillud abielupaari mineviku ja ka oleviku kohta tulevad ilmsiks järk-järgult, juhindumata kronoloogilisest järgnevusest. Ülesehitus on küllaltki fragmentaarne. Vaataja saab teadmised toimunust vaheldumisi nii oleviku sündmustest kui ka mineviku meenutustest ning mälestustest. Selle lavastuse puhul jätan kõrvale vaataja aja ja keskendun fiktsionaalse aja erinevatele tasanditele, kuna need on iseenesest piisavalt kompleksed. Lisaks sellele ei kaasa antud lavastus

publikut – ei tehta pöördumisi või vihjeid vaatajate olemasolule –, nii et nähtamatu sein vaatajate ala ja lava vahel jääb alles.

Lavastuses saab üsna kiiresti selgeks, et fiktsionaalne aeg pole vaid lineaarne jada, nii nagu inimesed on tavaliselt harjunud seda ette kujutama. Ajatasandid vahepeal ühinevad, vahepeal eksisteerivad kõrvuti, vahepeal kaugenevad. Mineviku pildid on ühest küljest päriselt asetleidvad hetked, teisest küljest nagu meenutused. Mineviku meenutustest käesolevasse hetke naasmine toimub sageli ootamatult. Näiteks vana mees jääb mitmel korral vaatama oma naist, nähes teda jälle noorena. Kusjuures jääb lahtiseks, kas kaks aega ühenduvad, kuna naist mängibki sel hetkel noor näitleja, või on see vana mehe ettekujutus. Ühel hetkel märkab vana mees aga äkitselt tegelikku olukorda olevikus. Tagasivaatavatel momentidel, kui vana mees elab meenutustes, võib tema naeratavast näost välja lugeda nostalgiast esile kutsutud heldimust, samas kui reaalsusesse naastes naeratus tuhmub ning vana mees tuleb tardunud olekust välja, jätkates poolelijäänud toimetust. Näib, nagu oleks tegelastel raske uskuda olevikku, vanaks jäämist. Tulevikuaeg, mis noorena tundus neile olevat pikk, kaugel, täis soove ja lootusi, on nüüd saanud minevikuks ning vahepealne aeg on justkui kokku sulanud. Kui noorte pilk on tulevikku suunatud, siis vanad elavad meenutustes. Mälestused võivad nii vana naise kui mehe haarata äkitselt möödunud sündmuste tunnetekeerisesse, mis haarab kogu tähelepanu. Noorena läbielatu on tuttav, need probleemid, millega aga vanana silmitsi seistakse, tunduvad võõrad, justkui need poleks pärit enda elust. Seetõttu on vanadel raske tulla tagasi meenutustest olevikku. Näiteks kui vana mees äratatakse ammustest unistustest, siis raputab ta pead ja pilgutab mitu korda silmi, et tulla tagasi reaalsusesse ning mõista seda hetke, milles ta praegu tegelikult elab.

Arusaadavuse ja harjumuse mõttes olen siiani kasutanud mõisteid *minevik*, *olevik*, *tulevik*. Lavastuse paremaks mõistmiseks sügavuti tuleb aga ajatasandid täpsemalt lahti mõtestada. Kuna lavastus püüab pigem lõhkuda arusaama lineaarsest ajatajust, et vaadelda sündmusi ruumilisemalt, siis on tarvis täpsustada ka mõisteid, mis aega kirjeldavad. Nagu öeldud, on lavastuses kaks ajatasandit (1964 ja 2014), aga tundub, et lihtne määratlus – minevik ning olevik – siin ei kehti. Õigem oleks vaadelda mõlemat tasandit olevikuna, kuna mõlemad leiavad reaalselt aset korraga. 1964. aasta sündmuste

taandamine minevikuks, möödunuks, vaid mälestuste taasläbielamiseks tundub ajatasandite hierarhiasse seadmisena. On aga selge, et mõlemad tasandid on võrdväärsed ja võrdselt olevikulised, reaalsed. Eraldi tuleks välja tuua ka kolmas tasand, nii-öelda meenutuse aeg. Kuigi ajad segunevad ega ole igal hetkel eristatavad, on siiski tajutav see kolmas aeg, mis tundub vähem reaalne kui teised. Järgmine joonis annab ülevaate lavastuse ajatasandite koosseksisteerimisest.



Joonis 4. Ajatasandid lavastuses „Lovesong. Ühe armastuse lugu“

Joonisel on tervik kihtideks jaotatud, et tuua välja kõik osad, mis sellesse kuuluvad. Nii 2014. aasta olevik, 1964. aasta olevik kui ka meenutuse aeg leiavat aset korraga, samal ajal. Vaid tajumise lihtsustamiseks ning arusaadavaks muutmise eesmärgil on aeg narratiivi ja teatud järgnevusse asetatud. Fiktsionaalmaailma olevik võib liikuda erinevatesse nüüd-hetkedesse, ajalised nihked paigutavad olevikku lihtsalt ümber (Annus 2002b: 39). Lavastuse lõpupoole lausub William, vana mees, järgmise repliigi:

„Me oleme harjunud aega justkui mingiks sündmuste mahutiks pidama ja elu on miski, millest me nii õelda läbi liigume. Aga kui äkki aeg ei voolagi? [---] Mis siis kui aeg ei ole ei asi ega sündmus? Kui seda ei olegi võimalik mõõta? Ega mööda aega rännata?“ (Morgan 2014: 83)

Williami mõtisklus aja teemal võtab kokku nii eelneva arutluskäigu kui ka lavastuse tervikidee aja kulgemise kohta: kui aega ei saa mõõta ega sellest läbi liikuda, siis ehk ongi ainus võimalus tajuda seda kestva olevikuna.



Kaks olevikku – aastas 1964 ja 2014 – on teineteisega võrdsed, kuna nad eksisteerivad kõrvuti ning kummaski ajas ei viidata võimalusele, et tegelikkus asuks kuskil mujal. Ehk siis 1964. aasta olevik pole esitatud aastakümnete taguse aja kajana, ainult mälestusena. Vastupidi, see on elav pilt tollasest ajast, kus väikesed detailid, täpsemalt öeldes detailiderohkus muudab tegevuse realistlikuks. 2014. aasta olevikuga on publikul sellevõrra kergem sidet luua, et see ühtib vaatajate endi ajaga. Kuna 1964. aasta olevik on aga esitatud nii reaalselt, siis võiks ehk hoopis 2014. aasta olevikku pidada tulevikuks, üheks potentsiaalseks lahenduseks, kuid seda see kindlasti pole. Sama kindlalt kui 1964. aasta olevik leiab samal ajal aset ka 2014. aasta olevik, mõlemad reaalsed ja tõesed.

Kõige ebamäärasem kolmest ajatasandist on see kolmas aeg, mis joonisel 2 on kirjas meenutuse ajana. Meenutuse või ka mälestuse ajas puutuvad kokku kaks olevikku. Siin on mõeldavad erinevad tõlgendusvõimalused, sest see kolmas ajakiht võib olla nii meenutus, mälestus kui ka soovunelm, mis tegelikkuses poleks kuidagi saanud juhtuda. Kõige tõenäolisemalt pole konkreetset tegu ühegi variandiga, vaid seda võib pidada sulamiks neist kõigist. Ühed meeldejäävamatest ja ilmekamatest näidetest selle ajadimensiooni kohta on kaks stseeni noorte ning vanade vahelisest sõnatust kokkupuutest. Esimeses avab vana mees üksi laval olles külmkapi ukse ja sealt tuleb välja noor naine. Mees on üllatunud ning veidi kohmetu, kuid naine ühendab nende käed ja hakkab mehega tansima. Sõnu ei vahetata, paar tantsib veidi sünge, aeglase ning kurva loo saatel, kuni naine lahkub, jättes mehe endale järele vaatama. Sarnane stseen leiab aset ka noore mehe ja vana naise vahel. Ühel hetkel vestleb vanapaar omavahel voodis ning naine keerab külje, et üritada taluda valusid ning püüda uinuda. Järgmisel momendil väljub riidekapi kaudu noor mees, liigub vana naise juurde ja aitab tal voodist välja tulla. Seekord on muusika tempokam ning rõõmsam, kui mees teeb naisega tantsides toas suure ringi ja juhib ta seejärel tagasi voodisse. Mõlemat stseeni iseloomustab kõne puudumine, valguse hämardumine, valjenenud muusika ning liikumise tõstmine tähelepanu keskmesse. Nende vahendite kasutamisega kerkib esile uus kiht, meenutuse tasand, mis on kolmest tasandist ka kõige emotsionaalsem. Kuna neil momentidel ei räägita, tuleb lugu märgata liigutustes, pilkudes, puudutustes.

Jõulisem pool on mõlemal juhul noorem paariline. Noor on see, kes tuleb vana juurde ja võtab juhtiva rolli. Meenutuse aeg tuleneb aga vanadest: vana naine ning vana mees on selle ajatasandi vallandajaks. Meenutuse aeg kuulub osaliselt 2014. aasta oleviku juurde, kuna see saab alguse vanadest, noored aga tulevad vanade juurde, osaledes selles viirastusena või kujutlusena.

Tasandite vahetumine lavastuses on viidud nii loomulikuks kui võimalik. Filosoofiliselt võivad paljud ideed näida loogilised ja reaalsed, kuid etenduse situatsioonis tuleb leida konkreetseid lahendused, kuidas mõte esile tuua ning teha seda võimalikult ehtsalt ja sundimatult, unustamata ka lavastuse efektsuse ning elamuse taotlust. Ajalised muutused toimuvad esialgu küllaltki korrapäraselt, kuid tegevuse arenedes hägustuvad piirid erinevate olevike vahel üha enam. Kui esialgu on eesmärk teha vaataja teadlikuks kahest erinevast ajatasandist, siis tegevuse käigus suurendatakse järk-järgult kontakti erinevate kihtide vahel. Ajatasandeid hakatakse järjest rohkem kokku segama. Need hetked, mil ühinemine toimub, on lavastuses konkreetsetelt rõhutatud. Tutvustuses mainitud filmilikud momendid, kui aeg justkui peatuks, annavad tunnistust kahe erineva aja kokkupuutest. Seda kogevad mõlemad paarid: vanadele kangastub mälestustes tuhmunud pilt nii elavalt, et nad võivad jääda uskumatutes tardunult vaatama ning noored näevad üksikutel hetkedel oma tuleviku-minasid. Näiteks kui noor naine märkab järsku vana naist, siis tuleb see talle ootamatult ja ta jääb vaatama, nagu ei suudaks uskuda, ei tahaks uskuda, aga ta ei saa ka pilku pöörata. Samasuguseid hetki esineb ka noorel mehel. Vanapaari nägemusi võiks nimetada meenutuse ajaks, kuid need hetked sobivad paremini kirjeldama kahe ajatasandi kokkupuuteid, kuna meenutuse ajal on omaette iseloomulikud tunnused. Need ühinemised on siiski olevikulised, neile lisandub nagu *déjà vu* või ettekuulutuse tunne. Näib, nagu tegelased harjuksid nende ajamuutustega, parema kirjelduse puudumisel, ajarännetega. Kui vanale mehele ei tule nooruspõlve nägemine enam täiesti ootamatult, siis jälgib ta vahepeal mineviku sündmusi üsna pingsalt ja püüab neisse ka sekkuda. Näiteks kui noortel on järjekordne tüli ning noor mees haarab käe viinapudeli järele, proovib vana mees seda tema eest ära tõmmata, kuid jääb hiljaks. Seejärel vaatab vana järgnevaid sündmusi lihtsalt nukrusega pealt, teades, et tal ei ole võimalik sekkuda.

Kuigi ajamuutuseid märgivad sageli ruumi sisenemised erinevate objektide kaudu, ei ole tasandite vahetumine üheselt selge, ainult sisenemistest ja lahkumistest järeldatav, sest nii vanad kui noored kasutavad sisenemiseks ning lahkumiseks samu võimalusi. Külmiiku ja voodi kaudu sisenevad küll ainult noored, aga ühekordse nähtusena ei saa seda kirjeldada seaduspärana. Uksekardinale maalitud uks ning riidekapp on põhilised ruumi sisenemise vahendid ja neid kasutavad pidevalt mõlemad, noored ning vanad. Simultaanlava kasutamine võimaldab aga veelgi paremini erinevate aegade paralleelset kohalolu. Kui noored pikutavad vaibal teineteise embuses ja vanad arutavad samal ajal olevikulisid probleeme või sündmusi, siis eksisteerivad laval korraga nii 1964. aasta olevik kui ka 2014. aasta olevik. Üleminek järgmisesse stseeni võib olla seetõttu hägustatud ja ajalise muutuse fikseerimiseks ei kasutata sel juhul esemeid: juba laval olles on võimalik tegelastel lihtsalt liikuda majast aeda või vastupidi. Seega tähistab üleminekut ühest stseenist teise hoopis liikumine ning misanstseeni muutus.

Illustreerimaks pidevat aegade vaheldumist, analüüsisin lähemalt lavastuse teist poolt ja tegin vastava joonise, mis kujutab erinevate ajatasandite vahetumist ning kestust. Joonise mustade alade laius sõltub nende ajalisest kestusest – mida kauem viibivad tegelased ühel tasandil, seda pikem on musta värvi ala. Kuna ajalist vahemikku pole joonisel määratud, rõhutab see ülevaatlikke proportsioone, mitte täpseid vahetumise hetki. Analüüs algab meenutuse ajast, kus noor naine tuleb külmiikust välja. Lavastuse esimene ja teine pool on ajatasandite vahetumise mõttes üsna sarnased, aga esimeses pooles, mis jäi jooniselt välja, tuleb meenutuse aeg sisse harvem, täpsemalt ainult ühel korral. Meenutuse aeg tuleb etenduse jooksul üha rohkem esile. Lavastuse teist poolt eristab lisaks tihedamalt esile tuleva meenutuse aja ka see, et ühel hetkel toimub täielik aegade segunemine. Selleks, et tuua välja see eraldiseisev tasand, olen valinud ka joonise tegemiseks just lavastuse teise poole.



Joonis 5. Lavastuse „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ aegade muutumine stseenide lõikes

Joonisel on näha need kolm ajatasandit, mis on eelneva analüüsi käigus lahti seletatud, aga neile lisandub ka neljas tasand. Tõin eraldi välja aegade segunemise, kuna lavastuse lõpupoole hakkavad tasandid kiiresti vahetuma, kuni ühel hetkel need kohtuvad täielikult: pole võimalik domineerivat poolt kindlaks teha. Samal ajal on laval nii vanad kui noored: nad seisavad neljakesi korraga vaibal ning mõneks hetkeks lähevad paarid segamini – noor naine astub vestlusesse vana mehega, saamata aga ise ajatasandi muutusest aru, ning noor mees räägib samamoodi vana naisega. Tuleb meeles pidada, et lavastuses käsitletava idee järgi leiavad kõik ajatasandid aset samal ajal, aga järgnevus on tingitud vaataja vastuvõtu võimaluse piiratusest. Endiselt kehtib see, et ajatasandid võivad ka laval korraga eksisteerida, analüüsi teostamisel lähtun sellest, milline parasjagu domineerib. Näiteks kui noored istuvad vaiba peal ja naudivad vaikides teineteise seltskonda, samal ajal kui vanad vestlevad toas, siis käsitlen seda ikkagi 2014. aasta olevikuna. Tavaliselt viitab hetkel valitsevale ajatasandile ka valgus, mis toob selgemini nähtavale selle tasandi, millele tahetakse vaataja tähelepanu juhtida, samas kui teine ajatasand jääb hämarusse.

Jooniselt tuleb välja, et kahe olevikulise tasandi esituse kestused on tasakaalus. Mõlema aja kujutamiseks on kasutatud pikemaids lõike. Kui otsida domineerivat aega, siis tundub, et 1964. aastale on pühendatud veidi rohkem aega, aga lavastuses tervikuna on nad siiski pigem võrdsed. Iseloomulik tundub olevat muster, kus 1964. ja 2014. aasta vahetuste järel tuleb alati meenutuse aeg – selliseid tsükleid on joonisel näha kaks tükki. Lavastuse esimeses pooles kehtib sama süsteem, ainult et meenutuse aeg kerkib esile

harvemini, rohkem on kahe oleviku omavahelisi vahetusi: iga kaheksa oleviku vahetuse järel tuleb meenutuse aeg. Joonisel kujutatud lavastuse teises pooles on meenutuse aeg iga kolme olevikulise tasandi vahetuse järel. Pärast kolmandat meenutuse aega hakkavad ajatasandid väga kiirelt vahetuma ning nendevahelised piirid hägustuvad seetõttu veelgi rohkem. Pärast täielikku aegade segunemist aga toimub veel ainult üks vahetus ning lavastus lõppeb 1964. aastal. Seega saab jooniselt välja lugeda, et lavastuses on olemas selge korrapära ja konstrueeritus, kuigi esmapilgul näivad tasandivahetused pigem juhuslike valikutena.

### 3 Lavastus „Bassein (vett ei ole)“

#### 3.1 Lavastuse tutvustus

2013. aastal esietendunud „Bassein (vett ei ole)“ (lavastaja Sander Pukk, kunstnik Annika Lindemann) on Ugala teatri lavastus, milles vaadeldakse sügavuti sõpruse ja kunsti sidemeid. Lavastaja on võtnud aluseks Mark Ravenhilli 2006. aastal valminud näidendi (Ravenhill 2006), mis on julgem, jõulisem ning rohkem piire kompav, võrreldes näidendiga, millel põhineb eelmises peatükis analüüsitud lavastus. Sageli *in-yer-face* teatri alla liigitatava autori näidend pole antud lavastuses realiseerunud niivõrd šokeerivana, kuivõrd tähelepanu nõudvana ja ebamugavust tekitavana, aga tänapäeva teatris on viimane vaevalt enam šokeeriv element. Vaatluse alla asetub üks konkreetne teema – sõprus –, mis võib korraga olla nii õnnistuseks kui ka koormaks. Ebamugav pole aga lavastuse teema, vaid ülesehitusest tulenevad lühikesed muusikalised vahestseenid, kus heli ja valguse osas tekib suur kontrast võrreldes ülejäänuga.

Lavastus on üles ehitatud tagasisivaatava jutustusena. Viis tegelast (Aarne Soro, Carita Vaikjärv, Martin Mill, Meelis Rämmeld, Tarvo Vridolin) esitavad loo oma sõpruskonnast, kuhu peale nende endi kuulus varem veel üks inimene. See kuues tegelane (Triinu Meriste) on lavastuse võtmeisik: ta ilmub lavale alles päris etenduse lõpus, kuid iga sündmus põhineb tema olemasolul, tema tegudel. Viis nimetatut tegelast kannavad ette minevikus toimunut ning elavad seda jutustuse kaudu ka ise osaliselt uuesti läbi. Rõhk asetub esialgu kõnele, sest teised väljendusvahendid on viidud miinimumini. Tegevuse arenedes kasutatakse muutusi heli- ja valguskujunduses aga üsna palju. Tegelaste endi isiksused jäävad varju, neil pole oma fiktsionaalset identiteeti ning tegelikult ei ole loo seisukohalt oluline, kes konkreetselt mingi tegevuse sooritab – ka näidendis pole tekst tegelaste vahel ära jaotatud. Lavastuses rõhutavad nende identiteetide määratlemise ebavajalikkust kostüümid, mis on kõigil väga sarnased (alguses püksid, särk, pintsak, hiljem näiteks valged mantlid). Seetõttu pole selge ka tegevuse täpsem aeg, kuna kostüümid viitavad vaid ebamääraselt kaasajale. Näidendis pole ette antud ka tegelaste arvu, nimesid või muid täpsustavaid andmeid. Lavastuses on neid aga viis ja nad moodustavad ühtse grupi, kus liikmed on omavahel võrdsed.

Loo jutustamine toimub kronoloogiliselt. Viis tegelast, kes seda esitavad, on boheemlikud kunstnikud, keda pole elus saatnud eriline edu. Neid seob armastus kunsti vastu, aga ka ühine võimetus näidata maailmale oma talenti. Kuues tegelane eristub just sellepolest, et tema on suutnud end üles töötada: ta on sõpruskonnast eraldunud, ta on materiaalselt kindlustatud, tal on suurepärase sotsiaalne positsioon ja tal on basseini. Viimase olemasolu sümboliseerib hüvesid, mida ta on oma elus saavutanud. Kui ta kutsub viis tegelast endale külla, juhtub sündmus, mis saab loo murdepunktiks: ühise peo ajal esitleb kuues tegelane oma maja ning sukeldub tühja basseini. Teiste tunded muutuvad sel hetkel ja paljudel järgnevatel momentidel ühest äärmusest teise: kuigi nad olid tundnud isegi heameelt teise edu üle, näib kohutav õnnetus väljateenitud tasuna. Haiglas viibimise ajal otsustavad viis kunstnikku moonutatud keha kunstilistel eesmärkidel pildistada. Tegelastevahelised pinged jõuavad kulminatsioonini pärast seda, kui viis tegelast kustutavad pildid, mida kuues soovis näitusel esitleda. Ootamatult jõuavad tegelased aga leppimiseni ning mõistavad oma kohta elus.

Jutustav toon loob tunde, et pöördutakse otse publiku poole. Lavastust iseloomustab mängulisus, narratiivsus, tinglikkus. Esimesed minutid, mil viis tegelast istuvad ritta seatud toolidel näoga publiku poole, justkui tutvudes seekordse etenduse vaatajatega, annavad lootust, et publikut hakatakse etendusse kaasama. See aimus aga kustub tasapisi, neljas sein on läbipaistev vaid ühelt poolt. Teataval määral seostub lavastus teraapiaga: tegelased vajavad elus edasi minemiseks mineviku paine uuesti läbielamist ning sellepärast on nad tulnud ühel õhtul veel üheks korraks kokku, et saada taasesitamise abil koormast vabaks. Publik etendab seda vajalikku teist osapoolt, kuulajat, kes laseks minevikul viimaseks korraks taas elustuda.

### 3.2 Ruumipoeetika

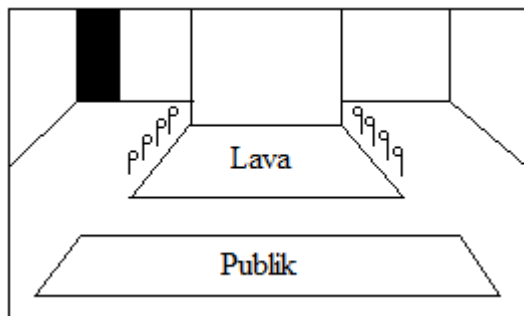
Lavastuse mängukohaks on valitud Ugala teatri suure saali lava, kuid publik on viidud teisele poole, lava sügavusse. Loodud atmosfäär on mõneti rõhuv: eesriide taga olev paik on hämar, ainult külgprojektoritega valgustatud ning esialgu ilma muu

kujunduseta. Tugevad külgedelt suunatud valgusvihud ei kujunda loomulikku valguskeskkonda, vastupidi, võrreldes harjumuspärase ülevalt paistva valgustusega rõhutab külgedelt langev valgus ebaloomulikult nii ruumi kui ka inimesi selles. Vaatajal pole lihtne saada ruumist ülevaadet, kuna külgvalgus jätab palju varjudesse. Kuigi valgustus ei ole nähtavust parimal viisil soodustav, ei ole tühi ruum loodud selleks, et midagi peita või varju jätta. Nagu öeldud, illusiooni loomine jäetakse kõrvale, et asetada rõhk rääkimist vajavatele sündmustele ja inimsuhetele, mille keerdkäike hakatakse lavastuses lahkama. Ruum on loodud iga detaili esiletoomiseks ning kuigi visuaalsel tasandil võivad mõned elemendid varju jääda, tuuakse tunnetuslikul tasandil see-eest kõik nüansid nähtavale.

Tegemist on mõneti ebahariliku ruumikasutusega, kus teatrisaali lava ühendab nii etendajate kui ka vaatajate ala ning kuigi kahe tasandi vahelist suhet oleks võimalik antud kontekstis veelgi enam rõhutada, on siiski jäädud traditsioonilise paigutuse juurde: vaatajate read paiknevad lava ees sirgete ridadena, nii nagu klassikalises teatrisaalis. Arvestades aga paigutust suure saali suhtes, on publik pandud istuma vastassuunas: näoga lava ja saaliridade poole. Ühest küljest võib selles lisaks soovile leida lavastusele uus ruum näha teatavat uuenduse taotlust, kus lavastusega võetakse uus suund, nii otseselt kui ka metafoorselt. Teisest küljest sellega aga uuenduslike lahenduste taotlused lõppevad, kuna tegevuse käigus ei arendata seda mõtet edasi ning publiku roll ei muutu. Sõna otseses mõttes kulisside taha vaatamisele oleks võinud olla viiteid ka lavastuses, kuid antud juhul ei hakka see tasand tööle.

Lava on tasapinnaline ala, selgelt piiritletud musta värvi veidi reljeefse äärega, mis tõenäoliselt peidab enda all lavastuse elektriliste lahenduste jaoks hädavajalikke juhtmeid. Vaatajate read on väikese tõusuga, esimene rida asub lavaosaga samal tasapinnal. Ridade paigutamisel on publikuala suurendatud pigem laiusesse ja kõrgusesse kui sügavusse. Ruumi visualiseerimist lihtsustab järgmine joonis.





Joonis 6. Ruum lavastuses „Bassein (vett ei ole)“

Lava jaoks eraldatud alal esialgu kujunduselemendid puuduvad. Joonisel on kahel pool lava märgitud prožektorite read, mis on peamiseks valgusallikaks. Kuna nad asetsevad külgedel, valgusvihud põrandaga paralleelse suunaga, siis tekivad kiired, mis korralikult ei valgusta, kuid loovad koos suitsuga huvitava ruumi. Ka lava eesmise piirde juures on prožektor, mis suunab valguse alt üles, et tuua nähtavale tegelaste näod. Must riskülik tähistab joonisel kohta, kust publik siseneb. Minimaalne kujundus viitab sellele, et lavastuse taotluseks on tuua kõik nähtavale. Eesmärgiks pole mugavuse loomine, vaid teadmatus tekitamine: lava ei anna vihjeid lavastuses toimuvale, kõik on võimalik. Ruumi enda iseloom jäetakse varju, et lasta lool esile tõusta ja kõneleda. Kuigi lavaosa konkreetne piiramine loob ootuse, et see ületatakse, publiku ning lava vaheline sein lõhutakse, täidab piire siiski selget piiri funktsiooni.

Külgedel on näha teatrilavale omased sisemised mehhanismid ja valgustussüsteemid, mis tavaliselt peavad vaatajatele varjatuks jääma. Ruumi tagaosa on suurema osa ajast pimeduses, nii et selle sügavusest pole selget ettekujutust. Maast laeni ulatuv riidest pind leiab aga kasutust ekraanina: sellele projitseeritakse üsna lavastuse alguses videolõik, et anda jutustamisele lisaks veel üks tasand. Kusjuures huvitav on see, et ekraan ei paku uut tegevuskohta, videolõiguga antakse edasi tegelaste vaikivat ja peaaegu liikumatut reaktsiooni, kui kuues tegelane on kukkunud basseini põhja. Lavastuse alguses istuvad kõik viis tegelast päris pikalt viiel ritta asetatud toolil, mis asuvad küllaltki eesmise piirde lähedal. Näod on suunatud otse publiku poole ning valgus toob esile vaid neid endid, mitte ruumi. Kui kasutatakse ekraani, siis avardab see ka ruumitunnetust. Samal ajal puudub muu valgustus. Viis tegelast on ekraanil ja neid

saadavad viis tegelast kohapeal. Videolõigu projitseerimine ekraanile muudab tegelased varjudeks ning ühendab sellega ka ajatasandid.

Valguskujundusel on lavastuses suur osatähtsus: see aitab luua vajalikku atmosfääri, mis täiendaks tegelaste jutustust. Kõik muutused, nii loo sündmuste toetamiseks kui ka efektsuse saavutamiseks, mingil määral ka šokeerimiseks, tuuakse esile valgusega. Mitmel korral kasutatakse stroboefekti, mis ei lase vaatajatel rahulikult loo kulgu jälgida, vaid ärgitab mugavustsoonist väljuma. Kaasaegse teatri sagedane taotlus püüda vaatajate tähelepanu üllatavate elementidega leiab siin kinnitust. Stroboefekti kasutamine märgib lavastuses stseenide vahetust, pausi loo jutustamises. Teatud ajavahemike järel kaob ruumis muu valgus ning stroboefekti täiendab samal ajal vali muusika ja tegelaste karjumine. Selline võte tuleb alati ootamatult ning ühest küljest on seda kasutatud võõritava elemendina, teisest küljest loob see just ühtsema ruumi, kus valguse kadudes kaob rõhutatud piir publiku ning lava vahel.

Erinevad valguslahendused võimaldavad ruumi suurendamist ning ahendamist. Antud juhul kasutatakse seda võimalust päris palju, et muuta lavastuse visuaalset poolt. Lisaks eespool mainitud külgprojektoritele ja stroboefektile leiab rakendust ka punktvalgustus. See asetab tähelepanu keskmesse korruga ühe tegelase, kes jutustab loo edasist käiku. Kuna muidu on laval pidevalt viis tegelast korruga, siis punktvalgustuse hetked lõhuvad seda korrapära: valgus langeb alati vasakusse eesmisesse lavaossa, kuhu on asetatud mikrofoni, ning ülejäänud lava jääb pimedusse või hämarusse. Tegelaste kohalolu on sellistel hetkedel tajutav, aga kui ruumi ühtegi teist osa pole võimalik näha, jääb ka tegelaste asukoht sageli kindlaks määramata. Valgus tähistab lavastuses ka tegevuskoha muutusi. Ülevaalt poolt suunatud sujuvalt suurenev või ahenev valguslaik toetab erinevate sündmuste esile toomist. Näiteks valgusega loodud väike ristkülik lava keskel kujutab ühel hetkel autot. Tegelased on mahutanud ennast kahele toolile, mis tekitab tunde, nagu oleks auto inimesi täis. Kui sõit haiglasse lõppeb, keerab valguslaik end lavapiirde ning publikureaga paralleelseks ning laieneb pikaks triibuks, mis sümboliseerib haiglakoridori. Pärast koridoris ootamist avardub valgustatud ala aga veelgi, seekord sügavusse – nähtavale tuleb haiglavoodi, mis tähendab, et koridor on muundunud palatiks.

Üks haiglakülastus on veel esitatud valguslahenduste abil. Ühel hetkel seisavad tegelased viiekesi reas ja räägivad tunnetest, mis neid õnnetuse pärast valdasid. Järgmisel momendil, kui nad jutustuses jõuavad jälle haiglasündmuste kirjeldamiseni, astuvad nad piklikusse lava sügavusse suunduvasse valguslaiku, mis tähistab kõige tõenäolisemalt haigla koridori. Üks tegelastest imiteerib ukse avamist. Ruumi sisenemisest annab märku valgustatud ala suurenemine: valgusriba kaob ning üle kogu lava jookseb eestpoolt alates triibuline valgustatud ala nii horisontaalsel pinnal, põrandal, kui ka vertikaalsel, taustal oleval ekraaniosal. Tegelaste kõnest selgub, et triibuline valgus tähistab ribikardinaid. Lava tagapool on jälle näha haiglavoodi, kostab aparaatide piiksumine.

Valgusega tähistatakse lavastuses ka kujuteldavate tegelaste liikumisi. Näiteks leiab üks selline hetk aset haigla koridoris, mida jälle tähistab publiku poolt lava sügavusse suunduv valgusriba, kus viiele tegelasele tuleb vastu patsiendi hooldaja. Kuna teda ei kehasa reaalne inimene, siis antakse tema tulekut edasi teise valgusribaga, mis asetub eelmisega risti. Tegelased seisavad lava keskel, kujuteldavat tegelast tähistav valgus algab aga eest paremalt äärest, liigub keskpäika, peatub ning kulgeb edasi lava vasakule poole. Seda liikumist saadab veidi särisev, elektrilise seadme heli ja viie tegelase sõnatu ning üksmeelne valguslaigu jälgimine.

Valgustuse kasutamine kujundab väga olulisel määral lavastuse vastuvõttu. Pimeduse ning valguse vaheldumine suunab vaataja pilku ega võimalda eriti vaatajal ise otsustada, millele parasjagu tähelepanu pöörata. Lavastusele kui tervikule võib pidada seda üldiselt iseloomulikuks jooneks, et vaatajale ei anta erilist vabadust. Kuigi lavastust tuleks käsitleda pigem uuenduslikuna, võrreldes Ugala muu repertuaariga, on vaataja mõnes mõttes asetatud veelgi enam suletud rolli, milles tal on võimalik etendust vastu võtta nii, nagu see on lavastaja poolt ette nähtud. Loo enda kõrval osutuvad tähtsaimateks väljendusvahenditeks visuaalsed elemendid ehk antud juhul valguse, varjude ja pimeduse vaheldumine. Lavastus on pildiline – iga stseen pakub ühe konkreetse pildi, mis üldjuhul stseeni sees palju ei muutu. Stroboefekti või täieliku pimedusega märgitud stseenivahetused toovad esile pildilise ülesehituse, kus eesmärgiks pole voolavus, vaid terviku jaotamine osadeks. Need pildid mõjutavad jõuliselt vaatajate meelelist taju

eelkõige valgustuse ning muusikalise kujundusega. Visuaaliale on antud pööratud lavastuses palju tähelepanu, mida märgivad erinevad lahendused (näiteks valgus kui tegelane, valgus kui ruumilooja, muusikalised kontrastid), mis koos tegelaste paiknemisega ruumis rõhutavad pildilisust. Tegelaste liikumine on igas stseenis küllaltki täpselt paika pandud, meenutades mõnel juhul peaaegu koreograafilist kompositsiooni. Rõhk on ka muutustel, äärmuste vahel liikumistel ja kordumistel, mis samuti juhivad tähelepanu pildilisusele – piltide erinevustele ning sarnasustele.

Fiktionaalne ruum, mis lavastuses luuakse, on nagu risttee, kus kõik saavad kokku ja kõik teed on võimalikud. Nagu ristteel, ei ole võimalik ette teada, kes järgmisena välja ilmub, millised on tema soovid ning eesmärgid ja milliseks kujuneb tervik. On vaja vaid teksti, mis toob valitud loo nähtavale, ning tegelasi, kes kannaksid selle ette. Lavastuses käib tegelastega kaasas mineviku pagas, mis kujundab nende endi isikuid. Viie tegelase taust esitatakse loos väga sarnasena: vähene edu kunstnikukarjääri rajamisel korraga ühendab neid, aga mõnes mõttes tõukab ühine ebaedu neid ka üksteisest eemale. Nad kohtuvad teede ühinemiskohas, kus võivad toimuda nii kokkupõrked kui ka ühise tee leidmised.

Kuna lavakujundus piirdub alguses ainult valguskujundusega, siis luuakse ruum tegevuse käigus. Seega saavad lisaks valgusele oluliseks vahendid, mida tegelased jutustamise ajal kasutavad. Peale valgustuse on võimalik lava osadeks jaotada ka esemete abil. Lavastuse alguses jagatakse lava kaheks pooleks viie tooliga, millel tegelased istuvad: lava eesmine osa on nähtaval, kuid tegelaste seljataha jääv osa on pimeduses. Sama lahendust leiab lavastusest veel mõnel korral. Samas vahel toolid puuduvad ning tegelased tekitavad sarnase ruumijaotuse ise, oma füüsilise kohalolekuga. Kuna kogu etenduse jooksul vahetuvad ka kasutatavad esemed ehk ükski element pole algusest lõpuni laval nähtaval, siis on ruum pidevas muutumises ning sõltub sellest, kuidas ja kus erinevaid abivahendeid kasutatakse. Ruumi liigendamiseks tarvitatakse ka ratastele asetatud klaasseina, mida saab kiiresti ümber paigutada. Enamasti tähistatakse sellega haiglapalatit ning klaassein on asetatud vaatajateridadega paralleelselt. Sõltuvalt valgusest võib see siis olla läbipaistev või jätta lava tagumise osa varju, peegeldades eespool toimuvat. Klaasseinaga käib alati koos haiglavoodi, mis

suurema osa ajast jääb seina taha, kuid mõnel juhul liigutatakse seda ka esiplaanile. Ruumi liigendamine ja sagedane ümberkujundamine muudab selle dünaamiliseks.

### 3.3 Ajapoeetika

Antud lavastuses pole aeg eraldi teemana sisse toodud, nii nagu see oli lavastuse „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ puhul, kuid lavastuse „Bassein (vett ei ole)“ esitusviis annab alust aegade vaheldumise analüüsiks. Kuigi lavastus on jaotatud väikesteks lõikudeks, kus tekstita muusikalised vahestseenid tõusevad esile sama olulisena kui lugu ise, tekib lavastuse lõpus konkreetne tervik. Muusikalised vahestseenid märgivad tavaliselt ajatasandite vahetusi ja neid iseloomustavad alati kaks kindlat tunnust: muusikaliste vahestseenide ajal ei räägita ning kõlab mingi muusikapala. Terviku tekkimist soodustab sündmuste selge ja loogiline ajaline järgnevus ning seega on lugu võrdlemisi kergesti jälgitav. Käesolevasse töösse valitud kolmest lavastusest oleks antud lavastuse, „Bassein (vett ei ole)“, puhul kõige enam põhjust rääkida ka etenduse ajast, aga kuna lootustele ja ootustele vaatamata jääb publik passiivsesse rolli, siis jätan analüüsist etenduse aja kõrvale. Fiktsionaalse maailma ajatasandid pakuvad piisavalt materjali, mida selles alapeatükis lähemalt uurida, ning asetades selle teiste analüüsitavate lavastusega võrdlusesse pakub „Bassein (vett ei ole)“ huvitavat täiendust.

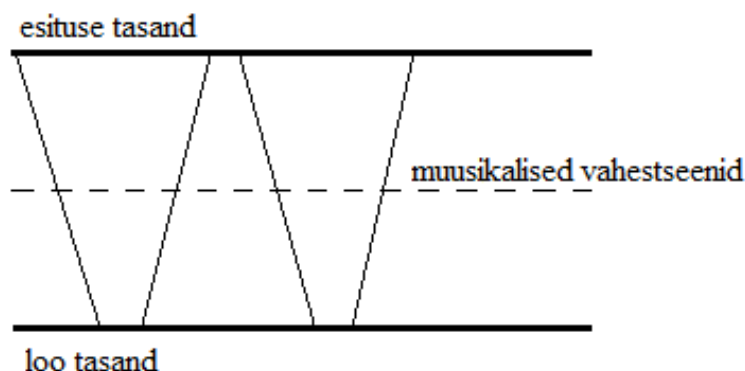
Kuna lugu on üles ehitatud tagantjärele jutustamisena ehk kõne all olev sündmus on juba esituse hetke ajaks toimunud, siis saab välja tuua kaks põhilist ajatasandit: loo tasand ja esituse tasand. Loo tasand on oma olemuselt minevikuline, kui arvestada lineaarset ajatunnetust. Samas esitavad viis tegelast sündmusi mitte ainult teksti kaudu, vaid mängivad need sündmused ka ise läbi. Seega võib öelda, et nad toovad minevikulise loo olevikku. Esituse tasand kuulub selgelt olevikku. Kuigi loo tasand tuleb esile esituse tasandi kaudu, ilmneb nende erinevus, eraldiseisvus rõhuasetuses: loo tasand saab alguse esituse tasandist, aga loo aktiveerudes jääb esituse tasand kõrvale ja kaob niikauaks, kuni loo tasand kestab. Etendus meenutab justkui teraapilist seanssi, mis on raamistatud esituse ajaga: tegelased on tulnud üheks õhtuks uuesti kokku, et

toimunud sündmustest ühest küljest rääkida ja teisest küljest ka läbi elada. Mõtte valjult välja ütlemine mõjub tervendavalt, kuna sõnastamine toob konkreetsust ning korrastatust ka mõtte- ja tunnetemaailma. Sellest tuleneb ka seos teraapiaga. Tegelased mitte ainult ei kirjelda toimunut, vaid kommenteerivad ning annavad oma ning teiste käitumisele hinnanguid. Meenutamine toob esile erinevaid tundeid: on aru saada, et tegelased on nüüdseks liikunud oma eludega edasi ja püüavad esitada lugu tasakaalukalt, objektiivselt, kuna ajaline distants seda juba võimaldab. Mida enam nad aga loosse sisse elavad, seda enam kerkivad üles erinevad tunded – nii need, mis valdasid neid sündmuste toimumise ajal, kui ka need, mis tagantjärele sündmuste ja emotsioonide peale mõeldes tekivad. Selline vorm, kus esituse tasand vaheldub sagedasti loo tasandiga, soosib äärmuslike tunnete sagedast vahetumist.

Ajatasandid on siin lavastuses mõnevõrra loomulikumalt või tavalisemalt põimunud kui lavastuses „Lovesong. Ühe armastuse lugu“, sest senisele aja tajumisele ei esitata väljakutset, vaid opereeritakse harjumuspärase ajatunnetusega. Tähelepanu väärib kahe lavastuse põhimõtte erinevus: kui „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ käsitleb ajatasandite korraga eksisteerimist, siis „Bassein (vett ei ole)“ hoiab tugevamini kinni aja järgnevusest. Loo tasand kuulub minevikku, aga esitatakse olevikuna. Siin tuleb esile kahe ajatunnetuse olemuslik erinevus. Lavastuses „Bassein (vett ei ole)“ on lähtunud printsiibist, et ühel hetkel võivad aset leida ainult ühe ajatasandi sündmused. Hüppeid ühest ajatasandist teise toimub küllaltki palju, aga need hüpped pole ainult vaatepunkti muutmised, vaid sisemised ümberlülitused, kus üks tasand kaob niikauaks, kuni teine kestab. Lavastuses võivad isegi olla korraga realiseerunud kaks aega – esituse ja loo tasand –, aga esituse tasand on ikkagi domineeriv. Sellisel juhul pole viis tegelast koos lugu esitamas, nagu tavaliselt, vaid keegi peab olema eraldunud. Näiteks ühes stseenis, kus tegelased külastavad haiglas oma sõpra, seisab üks tegelastest eespool lava vasakus servas ja räägib mikrofoni sellest, mis tol päeval juhtus. Teised on lava tagumises pooles ringis ümber haiglavoodi ning loovad justkui illustratsiooni räägitavale loole. Seega tugineb lavastus põhimõttele, et kaks erinevat aega ei saa koos eksisteerida, kuid lavastuses on võimalik neid koos esitada.

Lisaks loo ja esituse tasandile tuleks eraldi välja tuua eespool ka juba mainitud muusikalised vahestseenid, mis väga täpselt ei kuulu ühe ega teise tasandi juurde, kuigi võib täheldada kaldumist loo tasandi suunas. Võrreldes stseenide keskmiste pikkustega kestavad muusikalised vahestseenid lühikest aega, kuid neid koguneb arvuliselt üsna palju, mistõttu tuleb neile ka tähelepanu pöörata. Neid stseene ei saa nimetada konkreetselt ei minevikuks ega olevikuks. Need seostuvad lavastuse „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ kolmanda ajatasandi, veidi müstilise meenutuse ajaga, sest neid muusikalisi vahestseene võib samuti kirjeldada kui fiktsionaalse maailma reaalsusest, nii olevikulisest kui minevikulisest, eraldiseisvat aega. Nii nagu meenutuse aeg, on ka siin lavastuses kolmas aeg seotud pigem ühe ajatasandiga, täpsemalt siis loo tasandiga. Muusikalised vahestseenid täiendavad lugu, lisavad selle taasesitusele emotsionaalsust. Ometigi on need tasandid kahes lavastuses tunnetuslikult täiesti erinevad. Lavastuses „Bassein (vett ei ole)“ jääb kolmas ajatasand ikkagi eraldiseisvaks. Nagu kolmanda tasandi, muusikaliste vahestseenide nimetusest juba välja tuleb, märgib see tasand vahetuse aega. Muusikalised vahestseenid tähistavad muutust, mis aga ei näita kahe teise tasandi ühinemist. Pigem võib öelda, et need on stseenide- ja tasanditevahelised mõttepausid.

Järgmisel joonisel on näha kolm erinevat ajatasandit. Vahetusi tähistavad jooned on aga illustratiivsed ehk need ei väljenda vahetuste arvu või pikkusi, vaid näitavad ajatasanditevahelist liikumist, mida sageli märgivad muusikalised vahestseenid.



Joonis 7. Ajatasandid lavastuses „Bassein (vett ei ole)“

Muusikalised vahestseenid on joonisel märgitud katkendliku joonega kahe teise tasandi vahepeal, sest enamasti tähistavad need stseeni ja/või tasandi muutust, kuid see pole reegliski. Vahel võib esituse tasandi järel tulla muusikaline vahestseen, aga selle lõppedes läheb endiselt edasi esituse tasand. Kuna aga muusikalised vahestseenid seostuvad pigem loo tasandiga, siis toimub ikkagi teatav muutus. Esituse ja loo tasand on kindlad ning lihtsalt mõistetavad tasandid, aga muusikalised vahestseenid toovad oma varieeruvuse ning etteaimamatusega juurde pigem tunnetel põhineva kihi: tekstita lõigud suunavad tähelepanu teistele väljendusvahenditele, mis ei tarvitse olla hetkega mõistetavad, vaid mõtlemapanevad ning vaid tunnetuslikult hoomatavad.

Muusikalisi vahestseene iseloomustavad ka kindlad tunnused, mis eristavad neid ülejäänud stseenidest. Esiteks tekitatakse kontrast valgusega: see enamasti kas puudub, vähemalt hetkeks, või kasutatakse stroboefekti. Selline lahendus jätab nii lava kui publikuosa pimedusse ning võimaldab näitlejatel end uueks stseeniks ette valmistada, muuta misantseeni või võtta tarvitusele järgmiseks stseeniks vajalikud abivahendid. Teiseks, nagu stseeni nimetusest võib järeldada, kõlab igas muusikalises vahestseenis väga valjult mingi muusikapala. Stiililine varieeruvus on suur: sagedasti kõlab teknomuusika, aga kasutatakse ka näiteks klassikalist muusikat, aariat „La donna e mobile“ (Giuseppe Verdi ooperist „Rigoletto“) ja Maurice Raveli teost „Bolero“. Tekno kui elektroonilise muusikastiiliga käib kaasas ka stroboefekt, klassikalise muusika ajal on lava enamasti valgustamata. Eelmises alapeatükis kirjeldatud koristamise stseen on aga üheks erandiks, sest seal on lava valgustatud külprožektorite valgusvihkudega ning tegevust saadab vaikne üsna tähelepandamatu muusika, mille üle domineerivad kildude koristamisel tekkivad helid. Kuigi enamasti iseloomustab muusikalisi vahestseene vähene valgus, tuleb tähelepanu pöörata ka tegelaste liikumisele, mis vahel on nähtaval, vahel mitte. Kui laval on nende stseenide ajal mingi valgustus, näiteks stroboefekt, siis saab teatud määral jälgida tegelaste liikumist. Nende liigutused on kaoatilised ja näivad stroboefektist tulenevalt tükeldatud. Liigutustes pole näha voolavust, vaid need moodustavad justkui pildirea. Hakkiv valgus koos ebamäärase liikumisega loob omapärase koreograafia, mis tekitab iseseisva aegadevahelise tasandi. Tegelaste kohalolek on aga alati tunnetatav, ka siis, kui laval valgustus puudub.



Antud lavastus on üles ehitatud kahele tasandile, mistõttu on väljajätud ja hüpped aja kulgemises loomulikud. Konkreetne esitus annab paratamatult edasi üht vaatepunkti ning esitajal on võimalus pöörata mõnele sündmusele või tunde rohkem tähelepanu, samas kui mõni aspekt loost võib täiesti välja jääda. Antud juhul jutustavad viis tegelast lugu koos – nende endi isikud oluliselt ei eristu või vähemalt ei osutu see loo edasiandmise seisukohalt tähtsaks. Üldiselt võib öelda, et esitus on küllaltki korrapärane, mis tähendab, et lavastusel on kindel struktuur: loo ja esituse tasand vahelduvad muusikaliste vahestseenidega.

Aja kulgemise muutmiseks kasutavad tegelased loo taasesitamisel kiirendamist ning aeglustamist, seda eelkõige esituse tempo juures. Kiirenduse ja aeglustuse esile toomiseks kasutatakse peamiselt erinevaid valgustuse võimalusi (nt stroboefekt, mille kohta toon näite lõigu teises pooles). Nii kiirendus kui ka aeglustus, nagu sõnadest endistki võib järeldada, on märgatav võrdluses teistsuguse tempoga. Efektide parimaks mõjulepääsuks esitatakse need kontrastselt. Näiteks kiirendusele järgneb väga lühikest aega tavaline tempo ja siis uuesti kiirendus või siis on kahe kiirenduse vahel aeglustus. Kiired vahetused rõhutavad tempomuutusi. Valgusega aja kiirendamise hetked kuuluvad muusikaliste vahestseenide juurde. Kasutatakse stroboefekti, mis jätab tegelaste liikumisest pildiseeria mulje. Tekib joonisfilmisarnane efekt – kiiresti vahetuvate piltide jadast moodustub tervik. Joonisfilmi puhul on eesmärgiks siiski tavaline kiirus, samas kui lavastuses tekitab selline lahendus kiirenduse. Näiteks lavastuse esimeses pooles leiab aset stseen esituse tasandil, kus tegelased seisavad reas ja räägivad toimunud sündmustest. Seejärel kaob äkitselt üldine valgus ning tööle pannakse stroboefekt koos valjenenud teknomuusikaga. Laval on peale tegelaste ka haiglavoodi ja ratastel asetsev klaassein – kiirenduse ajal keerutavad tegelased neid ringiratast. Kui pöörlemine lõppeb, liigub sama stseen aegluubis edasi. Tähelepanu koondub aga lava keskmes asuva voodi valgele linale, mis on tuule alla võtnud ja langeb vaikselt allapoole, rõhutades hetkelises vaikuses samuti tempo kardinaalset aeglustust. Järgmisel momendil pöörlevad voodi ning klaassein strobovalguses edasi, tekitades aja kiirendamise efekti. Pimestavad valguskillud peegelduvad klaasseinalt igas suunas, mis muudab laval toimuva veelgi segasemaks. Loo tasandil väljendab selline

lahendus kunstnike eufooriat, kui nad on katkises kehas leidnud suurepärase pildistamisobjekti. Keha annab neile inspiratsiooni – fotode tegemise kunstiline aeg tundub osalejatele määratlematu, nad võivad end sellesse unustada. Esile kerkivad vaid üksikud momendid, mis esitatakse aegluubis liikuva pildina. Kiirenduse ja aeglustuse kasutamise eesmärgiks on anda edasi tugevatest emotsioonidest juhitud sündmusi, neid detailselt kirjeldamata. Tempomuutused võetakse kasutusele siis, kui soovitakse edasi anda üha korduvat tegevust, millel on aga oluline tähendus – näiteks eelnevalt kirjeldatud fotode tegemine. Kiirendus ja aeglustus tähistab visuaalselt inimese mälu toimimist: emotsionaalselt laetud olukordadest võib meelde jääda vaid ähmane üldpilt (mida tähistab kiirendus), aga samas võivad mõned hetked kerkida esile eriti rõhutatult (mida tähistab aeglustus).

Kontrastset kiirenduse ning aeglustuse vahetust kasutatakse veel ühel korral lavastuse teises pooles. Jällegi saab see alguse muusikalisest vahestseenist, kus kiirenduse tekitab stroboefekt, mida saadab teknomuusika. Aeglustuse osa on aga seekord veel rohkem esile toodud – seda iseloomustab valguse, muusika ja liikumise muutus. Üleminek on väga kiire ning seda märgib paugatus, mis tuleneb lava tagaosas süttivast tulesambast. Tegelased keerutavad jälle klaasseina, aga liigutused on esitatud aegluubis, nii et tekiks illusioon aja pidurdumisest. Kasutatav muusika meenutab meeste kirikulaulu, mis teknomuusika järel loob eelnevaga terava vastanduse. Aeglustava osa lõpus kõlab sahisev heli, nagu keritaks linti edasi, ning taas on tempo keskmisest kiirem, teknomuusika ja strobovalguse kiire rütm ning valgustamiseks liiga kiiresti vilkuvad tuled dikteerimas kogu stseeni tempot. Kui eelmises lõigus kirjeldatud stseenis täiendab muusikaline vahestseen loo tasandil piltide tegemisest tulenevat ekstaasi, siis nüüd tähistab see kiirendusel ja aeglustusel põhinev ekspressiivne stseen piltide hävitamist. Tulesammas, mis aeglustuse ajal lava valgustab, tähistab fotode põletamist, rõhutades kurja plaani teostamisest saadavat naudingut. Selline aegluubis liikumine ja kehade intensiivse kohalolu rõhutamine kuulub postdramaatilise teatri juurde (Lehmann 2006: 163), mis annab osaliselt põhjust rääkida lavastusest kui postdramaatilise teatri näitest.

Võttes arvesse nii lavastuse kui terviku ülesehitust ja eelnevalt kirjeldatud stseenisiseseid löike kinnitab see muljet, et esitatu on väga pildiline. Peale selle, et

lavastus koosneb konkreetsetest stseenidest, mis omavahel pidevalt vahetuvad, ilmneb pildilisus ka kunstilises mõttes: mitmed näited annavad alust vaadelda laval kujutatut selge kompositsioonina. Tegelaste paigutuses võidakse taotleda nii sümmeetriat kui ka vastupidi tasakaalust väljaviimist. Kahe eesmärgi vaheldumine toob sisse põnevust ja vaheldusrikkust, mis vaid ühe taotluse juures võiks jääda märkamata. Kaootilisemad hetked saavutavad kahtlemata ülekaalu, kuid seda selgemalt tõusevad esile need stseenid, kus sümmeetria on keskmesse tõstetud. Ühes sellises stseenis tähistavad viis tegelast elujärje paranemist: nad kannavad ühesuguseid lumivalgeid kunstkarusnahast poolpikki mantleid ning käes hoiavad nad šampusepokaale. Raveli „Bolero“ saatel sammuvad tegelased sõnagi lausumata uhkelt lava eesosas ringi. Moodustades lava keskel kolmnurga, tipp suunatud publiku poole. Nad on hästi valgustatud, tuul näkku puhumas, andes oma enesekindla hoiakuga edasi äsjaleitud eneseteadlikkust ning teataval määral üleolevustki.

Teine pildiline moment on lavastuse teises pooles, kui kuues tegelane saab pika paranemisaja järel haiglast välja. Tähtis sündmus on lahendatud veidi õudses võtmes: kõlab närvilisust ja ka õudu sisendav muusika, üle lava publiku suunas kulgeb sinine valgusriba ning publiku poole sammub pikas tumepunases kapuutsiga keebis kuuenda tegelase viirastuslik kuju. Kuuenda tegelase nägu pole näha, tähelepanu püüab vaid eestpoolt puhuv tuules laperdav keep ja maha laialipillutud valged suled, mis nüüd tuule käes lendlevad.

Mõlemad stseenid on emotsioonilt erinevad ja tegevus ei jää kummaski seisma, kuid need näivad ometi mingil määral tardunud. Tunne või sündmus on esitatud liikuva pildina – hetkeks lugu nagu peatuks, on vaid see üks moment, mis säilitab küll liikuvuse, kuid ei lähe edasi. Ometigi on need stseenid energiast laetud: pildiline kompositsioon annab jõuliselt edasi esimesel juhul ootamatust edust tulenevat enesekindlust ja hea elujärje nautimist, teisel juhul aga kuuenda tegelase salapära, õnnetusest põhjustatud õudu ning tegelase sisemist jõudu. Valguse ja varjudega, muusikastiilidega, tuule ning liikumisega on loodud kunstiline kompositsioon, kus iga elemendi esiletulekuks ongi vaja hetkelist peatust. Sellised pildilised momendid kinnistuvad visuaalselt väga hästi ja annavad lavastusele kui tervikule aktsendi.

## 4 Lavastus „Zebra“

### 4.1 Lavastuse tutvustus

Martin Alguse 2014. aastal valminud näidendil (Algus 2014) põhinev Tartu Uue Teatri lavastus „Zebra“ (lavastajaks Ingomar Vihmar, kunstnikuks Illimar Vihmar), mis esietendus samuti 2014. aastal, võtab vaatluse alla armastuse teema, suhted inimeste vahel kahel erineval sajandil. Täpsemalt öeldes tuuakse nähtavale tunded, mõtted ja reaktsioonid, mis tekivad siis, kui abielupaari ühe osapoole jaoks muutub tähtsamaks keegi kolmas. Vaatamata erinevatele aegadele esinevad inimestel ikka samasugused vähem või rohkem varjatud ihad, mis lõpuks rikuvad nii turvalise ja stabiilse keskkonna kui ka suhte tervikuna. Märksõnaks on korduvus: samad vead, suhete keerdkäigud leiavad aset igal ajal. Lavastuses tuuakse see tasand sisse teises pooles, kui minevikusündmused tulevad üha enam nähtavale. Ajatu teema – armastus – ei ole siin esitatud triviaalselt, tunnetedraamat tõstab kõrgemale tasemele huvitavalt harmoneeruv näitlejamäng, milles on tunda omavahelist pingestatust ning energiat.

Tegelasteks on kaks abielupaari (Katrín Pärn ja Ingomar Vihmar, Piret Simson ja Janek Joost). Nende igapäevaelu on muutnud üksluiseks rutiiniks, kus ükski jutuajamine ei paku enam meeldivat ajaviidet, vaid tundub närviajava kohustusena. Ärritavad iseloomujooned on lavastuses ka eriliselt rõhutatud, nii et õrnade tunnete otsimine väljaspoolt oma abielu tundub õigustatuna. Lavastuses vaadeldakse, mida tunneb inimene, kes teeb otsuse jätta maha oma abikaasa või kuidas minna edasi siis, kui inimene avastab, et teda on petetud ning kaaslane, kellele ta on pühendanud suurema osa oma elust, lahkub tema kõrvalt. Usaldus ja reetlikkus, sügavus ja pinnapealsus, kompromissivalmidus ja paindumatus – need äärmuslikud poolused tulevad esile oma erinevates varjundites.

Lavastus koosneb selgepiirilistest stseenidest, mille vahetustest annavad märku lühikesed üleminekud, mil kogu ruum on pimeduses ja kostab muusika. Esialgu kronoloogilise ülesehitusega lugu hakkab ühel hetkel tunduma üha katkendlikum ning hüplikum, sest stseenide järjekord ei tarvitse anda edasi sündmuste tegelikku järgnevust.

Lavastuses on esitatud kaks ajatasandit – ühel leiavad aset tänapäevased sündmused, teisel 1930–40. aastatel toimunu. Nagu võib arvata, ei saa salasuhted jääda varjatuks ning seega ei saa lavastuse juures oluliseks lõpptulemus, vaid rännaku ajal tehtavad valikud, tunded ja reaktsioonid. Lavastuse üldine stiil on rahulik ning vaatlev, kuid samas hoiab näitlejate omavaheline intensiivsus pingestatust, nii et iga hetk on meelihaarav. Kuigi teema pakub võimalusi äärmuslikeks ja isegi ülepaistutud tunneteks, ei ole lavastus ainult emotsioonidele üles ehitatud. Sõnade väljaütlemisega ollakse ettevaatlikud, tähtsamaks saavad sageli lõpetamata laused ning elektriseeritud vaikushetked, mis on rasked tunnetest ja ütlemita jäetud sõnadest.

Lavastaja on Martin Alguse kirjutatud näidendit järginud küllaltki täpselt: tekstis muutused puuduvad, veidi vabamaid lahendusi võib näha lavastuse lõpupoole, kui ajatasandid vahetuvad väga kiiresti. „Zebras“ võib näha iseloomulikke elemente nii teises kui ka kolmandas peatükis vaatluse all olnud lavastusest. Kuna „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ räägib samuti armastusest ja selles tuntakse huvi aja liikumise vastu, siis seob seda „Zebraga“ temaatiline sarnasus. „Zebra“ stseenivahetused meenutavad aga lavastuse „Bassein (vett ei ole)“ muusikalisi vahetseene – mõlemas on tähtsal kohal pimeduse ja hämaruse, varjude ning valguse ja erinevate muusikapalade ning helide kasutamine. Lavastus „Zebra“ pakub aga käesolevasse töösse huvitavat täiendust nii loovate ruumiliste lahenduste kui ka erinevate ajatasandite näol.

## 4.2 Ruumipoeetika

Tartu Uue Teatri saal, mis on lavastuse mängukohaks, võimaldab teatrile omaselt ka selle lavastuse puhul küllaltki intiimset ja kaasahaaravat elamust. Vanast võimlast ümberkujundatud saalis on vaatajate read suure tõusuga, esimene rida aga lavale väga lähedal. Lava kõrgenduse puudumine ei määra konkreetset lavapiiri ning jätab võimalused lahtiseks. Kui lavastuses „Bassein (vett ei ole)“ on mänguplatsi konkreetsete visuaalsete ääristega kindlaks määratud, siis „Zebra“ sarnaneb selles mõttes pigem lavastusega „Lovesong. Ühe armastuse lugu“, kus piiriks publiku ja etendajate vahel on vaatajate esimene rida. Lavastuse „Zebra“ puhul mõjutab kohavalik

vaatajakogemust: kui esimesed read on näitlejatele väga lähedal ja see muudab teatrikogemuse ka isiklikumaks ega tekita publiku ning esitajate vahele distantssi, siis tagumistes ridades, mis on oluliselt kõrgemal, ei tarvitse loo vastuvõtt olla nii vahetu. Mäng ei jõua kordagi ka publikualasse ja otseseid või kaudseid pöördumisi vaatajate poole ei tehta, mistõttu jäävad kaks osapoolt jälle eraldiseisvateks.

Kuigi lavakujundus on ruumi sisenedes kohe näha, ei anna see erilisi vihjeid sündmuste ajale (täpsemalt aegadele) ega sündmustele endile. Iga visuaalselt tajutav kujunduselement on juba enne etenduse algust nähtaval, oodates hetke, mil tegevus tooks esile tähendused. Ruumis valitsev atmosfäär pole väga selgesti määratletav, selles on rahulikkust, asjalikkust, aga samas ka etenduse peatse alguse pinevust. Etenduse arenedes saab üheks olulisemaks atmosfääri loovaks elemendiks muusikaline kujundus, mis etendusesti varieerub, muutes nii ka üldist atmosfääri kujunemist. Kõige huvitavamana jääb lavakujunduse juures esmalt silma lava keskel olev nelinurkne püstprisma, mille põhjaks on trapets. See on ilma seinteta raam, paigutatud veidi viltu ning selle keskel moodustub nagu omaette ruum. Lavakujundusele ongi iseloomulik mitmete tegevuspaikade kujutamine. Võib öelda, et tegemist on simultaanlavaga: lavaruumi eri osades on neli erinevat tegevuspaika. Vasakul, veidi tagapool paikneb ümmargune laud koos kahe musta tooliga. Ala ei ole kuidagi piiratud, kuid mõtteliselt jääb see muust kujundusest eraldi. See ala kujutab ühe abielupaari kodu, täpsemalt tundub tegu olevat köögiga. Ühise laua ümber leiavad aset kõik paari omavahelised vestlused, kuid üksmeele puudumine on seal selgesti tajutav. Eelkõige tõusevad esile just naise (Simson) monoloogid, kus mehe (Joost) roll on taandatud kuulamisele ja nõustumisele. Lava paremas küljes paikneb väike must ümara kujuga laud, mille ümber kaks tooli – see väike omaette tegevuspaik kujutab teise abielupaari elukohta. Kahe tegevuspaiga erinevus seisneb ruumikasutamises: vasakpoolne paik on rohkem piiratud, samas kui parempoolse tegevuspaiga puhul liiguvad tegelased vabamalt laval ringi, kasutades ka kogu lava parem- ja vasakpoolset äärt ning publiku ja vaatajate vahel asuvat ala. Veel üks tegevuspaik on lava tagaosas, paremal pool, kus asuvad kirjutuslaud ning helipult. See koht toob peale fiktsionaalse tasandi kohati sisse ka reaalse, etenduse aja ja ruumi tasandi. Ühest küljest kuulub ruum lavastuse

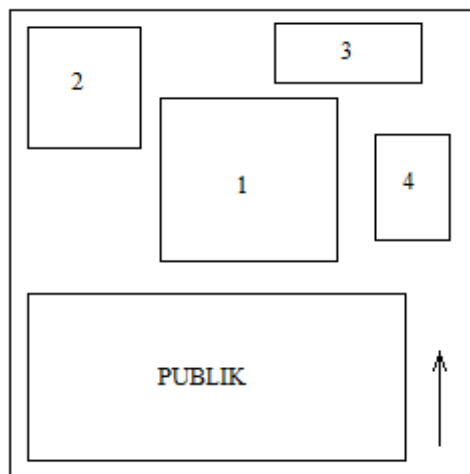
muusikalisele kujundajale (Ingomar Vihmar), sest just tema jälgib sealt pidevalt laval toimuvat ja valib muusikalise tausta ning helid, mis tegevust täiendavad. Teisest küljest tähistab kirjutuslaud petetud mehe töökohta, tema isiklikku ruumi. Kirjutuslauaga tegevuskoht viitab aga selgelt minevikule, sest rekvisiidid on vanaaegsed: sellest annab märku näiteks eelmise sajandi alguspoolest pärit telefon ning laua kõrval seisev kätepesukauss. Seega kui mees viibib seal, siis esindab ta minevikulist aega, mitte tänapäevaseid sündmusi.

Kuna iga eraldiseisev väike tegevuspaik kujutab ühte tuba suuremast elamispinnast, siis jääb küllaltki suur osa lavaruumist välja. Ka kujuteldav lavatagune ruum on oluline, sest sellele tehakse etenduse käigus nii otseseid kui kaudseid viiteid, mis kujundavad üldist pilti fiktsionaalsest ruumist. Näiteks selgub tegevuse käigus, et korter, mida tähistab keskmine tegevuspaik, asub kõrgemal korrusel, seega mõjutab see ka ruumitunnetust. Abielupaaril, kes elab korteris, mida tähistab vasakpoolne tegevuspaik (Simson – Joost), on ka kooliealine tütar, kes aga lavale kordagi ei tule. Ometigi on vaatajal pidevalt teadmine, et laps viibib kõrvaltoas.

Kõige rohkem muutusi teeb läbi püstprisma keskel paiknev ala. Selle kõrgus ja sügavus on piisav, et kujutada tuba, seega võib öelda, et see on visuaalselt piiritletud ruum ruumis. Seda tunnet süvendavad äärised, mis valgustatud ruumis ei paista eraldi silma, tähistades vaid ala piire, kuid pimeduses süttivad sellel led-tuled, mis vilkudes loovad uusi tähendusi, kujundavad atmosfääri ning rõhutavad ruumi piire. Tähenduslik on juba lavastuse algus, kui kogu ruum mattub pimedusse ning raami äärised vilguvad eredalt, jäädvustades esimese asjana vaataja silma võrkkestale piiritletud ala kujutise. Led-tuled näitavad ruumi olulisust, mida kinnitab ka ala positsioneerimine lava keskmesse. Lisaks sellele viitavad need ajatasandite vahetumisele. Püstprismakujuline ala tähistab korterit, kus salasuhe aset leiab. Naine (Pärn), kes on loonud suhte väljaspool oma abielu, käib seal reisil oleva sõbranna lilli kastmas ja kasutab seda ettekäändena, et teise mehega (Joost) salaja kohtuda. Tegevuskoha keskel lebavad hunnikus suured valged ning mustad padjad, millel istumine või pikutamine saab siin põhiliseks tegevuseks. Must-valge värvikombinatsioon leiab rekvisiitide juures veelgi kasutust, viidates lavastuse nimele ja ka ideelisele lahendusele, millest tuleb juttu järgmises alapeatükis. Püstprisma

tähistab samuti teist salasuhte asupaika, seda, mis leidis kasutust teises ajas, 1930–1940. aastatel. Tegelikult võib tegemist olla ka täpselt sama korteriga, sest tänapäevased tegelased leiavad sealt kübara sisse jäetud kirjapaki, millele viidatakse ka minevikutasandil. Kuna lavastust kannavad just suhted ning nendest tulenevad emotsioonid, siis on keskmine tegevuspaik seda olulisem, et just seal leiab aset lavastuse kulminatsioon, mille käigus osapooled kohtuvad. Püstprismakujuline ruum on lavastuses kõige muutlikum ning muudetavam tegevuspaik.

Järgmisel joonisel on kirjeldatud tegevuskohad asetatud ruumi nii, nagu nad teineteise suhtes paiknevad.



Joonis 8. Lavaruum ja tegevuskohtade paiknemine lavastuses „Zebra“

Paremal pool olev nool märgib joonisel publiku sisenemise kohta. Kõige suurem mänguruum, joonisel märgistatud number ühega, tähistab püstprismakujulise raami asukohta. Number kaks ja neli näitavad kahe abielupaari kodude asukohta, mõlemat tähistamas laud ning kaks tooli, nagu eelnevalt kirjeldatud. Kolmas kastike kujutab aga väikest ala, mis kuulub nii muusikalisele kujundajale kui ka mahajäetavale abielumehele minevikus. Nagu jooniselt võib näha, pole ruumikujundus väga ühtne ja paigutamisel pole sümmeetria olnud ilmselt taotluseks. Tegevuskohtade, asümmeetriline paigutus ruumis kajastab ka lavastuse sisulist poolt: loos tuleb küll

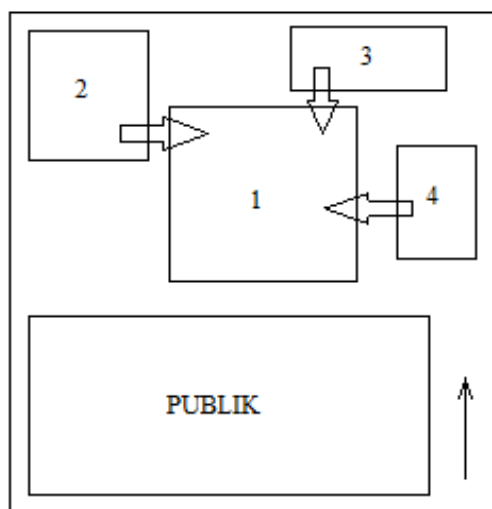


narratiiv esile, kuid ajatasandid on segamini aetud ning loo esitus muudetud fragmentaarseks.

Erinevaid väiksemaid tegevuspaiku kasutatakse lavastuses aktiivselt, sest stseeni vahetumisel liigutakse enamasti ka teise tegevuskohta. Seega näitab kohamuutus ka üleminekut ühest stseenist teise. Samas pole aga stseenisisesed kohavahetusi üldse, kusjuures tegevuskohad ise ei anna eriti liikumis- või tegutsemisvõimalusi. Kõige enam kasutatakse lavakujunduse elemente kolmandas tegevuskohas, kus esikohale ei asetu niivõrd kõneldav tekst, kuivõrd helilised ja muusikalised elemendid ning rekvisiitide, nagu näiteks telefoni või püstoli kasutamine. Ka esimene, püstprismakujuline plats annab rohkem võimalusi: tegelased kõnnivad seal ringi, lamavad patjadel ning võivad patjade paigutust igal ajal muuta, kujundades nii ka kujuteldavat tuba ümber. Kõikide lavaosade kasutamise juures ilmneb ühine joon: ükski tegevuspaik ei soodusta konkreetset tegutsemist, vaid suunab rõhu jutuajamistele. Seega on lavastusele iseloomulik staatilisus. Vähene liikumine, tegelaste positsioonid ning asetused teineteise suhtes täiendavad lugu, annavad sellele värvingu või vihjavad tegelaste siseelule ja tunnetele, samas kui tähtsaimale kohale asetub dialoog.

Võib öelda, et lava on jagatud erinevate tegevuskohtade loomisega tsoonideks. Rollide tähtsus lavastuses leiab siin kinnitust, sest just rollidest lähtuvalt kasutavad tegelased lavaruumi. Kõik tegelased ei viibi etenduse käigus igas tegevuskohas, seega tekivad tsoonid – mõned neist laiemalt kasutuses kui teised. Esimene abielupaar, kus petetavaks osapooleks on naine (Simson), paikneb koos ruumis alati vasakpoolses tegevuskohas, joonisel tegevuskohas number 2. Naise roll on peaaegu liikumatu: tema puhul asetub rõhk eriliselt tekstile, sest ta ei lahku kunagi laua juurest. Enamasti istub ta ühel toolidest, vasakul pool, lava ääres ja üritab abikaasaga vestlust arendada. Tegelaskuju pole motiveeritud, ta ei taha ega viitsi liikuda, sest ta on vaimselt aheldanud ennast sellesse ühte kohta, sõltudes näilisest turvalisest keskkonnast, mida abielu pakub. Sama abielupaari mees (Joost), kellel on salasuhe, liigub ruumis sellevõrra rohkem ringi, et tal on elus kaks rolli. Tema trajektoor hõlmab seega ka lava keskel asuvat püstprismakujulist ala. Teine abielupaar, kus petetavaks jääb mees (Vihmar), positsioneerub lava paremas küljes. Liikumismuster võrreldes eelmisel paariga on

sarnane, kuid pooled on vahetuses: naine (Pärn) tegutseb kahel alal (joonisel number 1 ja 4) ning mees jääb ühte tegevuspaika. Samas võib öelda, et mees justkui laiendab nende kodu tähistavat ruumi, jalutades piirialadel – publiku ja etendajate vahelisel piiril ning lava vasakpoolsel alal, mis ühelgi teisel hetkel etenduse käigus kindlat kohta ei kujuta. Liikumises väljendub esimese abielupaari naise (Simson) ja teise paari mehe (Vihmar) reaktsioonide erinevus: kui naine justkui sulgeb end oma koju ning ka oma mõtetesse, siis mees, olles enesekindel ja enesekeskne, elab tunded väljapoole. Kolmas tegevuskoht on selles suhtes kõige huvitavam, et see ei seostu loo olevikulise poolega kuigi tugevalt. Mees, kes seal tegutseb, kuulub minevikku, eelmise sajandi 30.–40. aastatesse. Tema on ka ainus minevikutegelane, kes tegevuskohta vahetab, tulles lavastuse lõpuks laua tagant püstprismakujulise ruumi keskele. Huvitav lahendus on ka see, et helipuldi sissetoomine fiktsionaalsesse ruumi annab teatava rolli ka muusikalisele kujundajale. Esimene tegevuskoht kujutab korterit, kus salasuhe aset leiab, seda nii minevikus kui ka olevikus. Niisiis võib öelda, et mõlemad kodud (joonisel numbrid 2 ning 4) on seotud keskmise tegevuspaigaga, sest mees esimesest paarist (Joost) ja naine teisest (Pärn) liiguvad oma kodu ning salasuhte korteri vahel. Iga tegelane on seotud vähemalt ühe tegevuspaigaga ega satu kunagi vähemalt ühte tegevuspaika. Võttes kokku analüüsitud liikumised tegevuskohtade vahel, võib näha tekkinud tsoone, mida seob ühisosa – keskmine püstprismakujuline ala.



Joonis 9. Kõikide tegevuspaikade seotus keskse alaga

Mineviku loo ruumiliseks keskmeks saab püstprismakujuline ala, kus kõik osapooled lõpuks kohtuvad. Lavaruumi tsoonideks jaotamisel tuleb aga tähelepanu pöörata ka erinevatele rollidele, sest kõik näitlejad esitavad etenduse jooksul kaht rolli: kuna sama lugu toimub ka minevikus, siis on igal näitlejal roll olevikus ja minevikus. Joosti esitatavates osades tuleb tal alati olla mahajätja, Vihmaril oma rollides mahajäetav ning Simson ja Pärn vahetavad rolle: olevikus täidab Simson mahajäetava rolli, minevikus on ta ise mahajätja ning Pärnal vastupidi. Lavastuse lõpus, kui osapooled kohtuvad keskmises tegevuspaigas, esitavad tegelased minevikusündmusi, kuid need tähistavad ka olevikulisi, olles näiteks, kuidas oleks võinud olukord laheneda ka olevikus. Nii minevikuline kui olevikuline olukord laheneb nii, et salajane armusuhe saab avalikuks ega jää kestma.

### 4.3 Ajapoeetika

Antud lavastuses võetakse käsitluse alla sündmuste ühendumine eri aegadel: minevik ei jää kaugusesse, vaid tuleb üha uuesti päevavalgele. Terviktähenduse tekkimisel ongi oluline osa korduvusel: minevikus toimunud sündmused võivad igal hetkel uuesti aset leida, eriti, kui on tegemist inimsuhetega. Lavastuses tuleb esile selge narratiiv, kuid esitus on fragmenteeritud. Esimese vaatuse oleviku sündmused on jaotatud stseenideks ning nende kaootiline järjestus muudab loo vastuvõtu keerukamaks. Sündmused esimeses vaatuses puudutavad eelkõige esimest perekonda (Simson – Joost), kus mehel on salasuhe. Ilmnevad probleemid naise ja mehe vahelistest suhetes: rutiinses igapäevaelus on suhtlemine justkui kohustuslik. Mees hakkab käima kohtumas teise naisega (Pärn) eraldi korteris ning esitus toob välja kahe suhte vahelise kontrasti. Salasuhtes olev naine (Pärn) jätab oma mehele (Vihmar) kirja, milles ta ütleb, et on otsustanud ühisest elust loobuda teise mehe (Joost) kasuks. Teine vaatus, kus lisaks oleviku sündmustele hargneb sarnane lugu minevikus, toob uue ajatasandi lisamine veelgi nüansse loole juurde. Teises vaatuses tuuakse esile ka teise pere (Pärn – Vihmar) pingestatud suhteid ning mees näitab välja oma jõupositsiooni. Järjest rohkem esineb viiteid minevikule, näiteks avastab naine (Pärn) salasuhte korterist eelmisest sajandist

pärit kirjapaki, mis sisaldab armukeste kirjavahetust. Teine tasand toob loole täiendust: mineviku sündmused seletavad puuduvaid kilde ka olevikus, sest kaks lugu on teineteisega tugevalt põimunud. Kui esialgu on domineerivam olevik, siis lavastuse lõpus võtab võimust minevik, kui neli osapoolt kohtuvad. Minevikus tahavad armukesed (Simson – Joost) sõja ja ka endi abikaasade eest laevaga põgeneda, kuid mahajäetud mees (Vihmar) tapab kättemaksuks oma naise (Simson) armukese. Oleviku sündmused jäävad tagaplaanile, aga ka seal ei saa salasuhe võimalikuks, sest naine (Pärn) otsustab minna oma Aafrikas kaduma jäänud sõbrannat otsima. Sündmused kahel ajatasandil on väga sarnased – esituses ei näidata korduvaid sündmusi, vaid valitakse üks tasand, mille kaudu sündmuste käiku edasi anda. Ainus erinevus kahe ajatasandi suhetes on see, et tänapäevasel tasandil ei saa keegi surma. Vaatamata hüpetele ajas on aga narratiiv selgesti jälgitav ning lugu saab lõpus tervikuks.

Kui esialgu näib, et antud lavastuses ei esitata aja harjumuspärasele tajumisviisile väljakutset, nii nagu seda tehakse lavastusega „Lovesong. Ühe armastuse lugu“, siis see arvamus muutub lähemal uurimisel kiiresti vastupidiseks. Idee on siin justkui rohkem peidetud, mitte nii nähtaval ja keskseks teemaks kui lavastuses „Lovesong. Ühe armastuse lugu“. Tegelikult osutuvad lavastused oma ideelt üsna sarnaseks. Nagu eelnevast on juba välja tulnud, võib lavastuse fikstionaalses maailmas eristada kahte ajatasandit – minevik ja olevik. Samas annab fragmenteeritus võimalusi erinevateks tõlgendusteks. Võttes vaatluse alla ainult esimese vaatuse, kus tegevus toimub tänapäevases maailmas, siis võib juba siin näha igas stseenis erinevat ajatasandit. Kuna iga stseeni aeg on eelmisest erinev, siis toimuvad kogu aeg väiksed ajahüpped, mis aga lühikeste vahede tõttu ei tarvitse vaatajale alati selged olla. Näiteks esimene kord, mil ajahüpe on märgatav, leiab aset siis, kui esimeses vaatuse keskel etendatakse stseeni, kus armukesed (Pärn – Joost) saavad esimest korda kokku salasuhte korteris. Sündmuste ajaline mittejärgnevus tuleb välja sellest, et lavastuse esimeses stseenis, kus samuti armukesed kohtuvad, on naine just jätnud oma abikaasale lahkumiskirja. Sellest järeldub, et esimeses kirjeldatud stseenis leiab aset sündmus, mis narratiivi sündmuste järgnevust arvesse võttes oleks pidanud toimuma teisest kirjeldatud stseenist hiljem. Võttes võrdlusesse ka teise vaatuse, muutuvad need stseenide ajalised nihked suuremaks

ja seega märgatavamaks. Lineaarse ajatajumise taustal ollakse harjunud sündmusi loogilisse järjestusse asetama, mistõttu ka käsitletavas lavastuses tekib see sündmuste teatavasse hierarhiasse asetamise soov väga kergesti. Tegelikult pole lavastuses kumbki tasand eelistatud, vaid pigem tähendab nende põimimine võrdsust, samaaegsust või ajalise määratlemise mõttetust.

Lavastus „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ näitab aja ruumilisust, mis tähendab, et nii minevik kui olevik leiavad aset samal ajal ning „Zebra“ põhimõtteliselt kinnitab seda arusaama, kuid teeb seda väikse negatiivse varjundiga. Aja kulg selles on kui üks kestev tervik, kus samad sündmused pidevalt taasloovad ennast, jättes kõrvale varasemad kogemused. Ajalugu ei näita arengut, vaid paigalsammumist, mustrite kordumist, mida iseloomustavad ka lavakujunduse elemendid. Mitmete rekvisiitide juures kordub must-valge mustri kasutamine. Kõige märgatavamad on keskmise tegevuspaiga pörandal asetsevad padjad, mis suurema osa ajast vedelevad laiali pillutatult, kuid paaril korral laovad tegelased neist virna, kus musta ja valge kordumine viitab lavastuse pealkirjale. Sama motiivi kannavad edasi ka näiteks kruusid ning pajakindad vasakpoolses tegevuspaigas. Püstprismakujulise raami erk valgustatus pimedas ruumis loob samuti musta ja valge kontrastse ühendumise. Mustri kasutamine viitab ühest küljest korduvusele, aga teisest küljest ka ettemääratusele: selles võib näha sündmuste mustrit, mis on saatuse poolt loodud. Must ning valge seostub lisaks veel yin ja yang sümboliga, millele küll lavastuses otseselt ei viidata, kuid lavastuse kontekstis võib selles näha kõikide osapoolte tugeva seotuse ning rollide positiivseteks ja negatiivseteks jagamise võimatuse väljendust.

Nii nagu lavastuses „Lovesong. Ühe armastuse lugu“, on ka „Zebras“ ajatasandid tajutavad olevikulisena. Ajatasandites konkreetsema jaotuse tekitamiseks võiks mõlemat põhilist tasandit nimetada olevikuks: minevikuline olevik ja olevikuline olevik. Lavastuse eesmärk ei tundu olevat mineviku sündmuste taandamine tagasivaateks, vaid nende tõepärane esitus siin ja praegu. Seda kinnitavad tagasivaatavad hetked, mis viitavad mineviku konstantsele kohalolule ka siis, kui tegevus toimub olevikus, olles kahe tasandi ühendajateks. Ühendumishetki märgivad kindlad tunnused, mis loovad mõneti õudse ja viirastusliku õhkkonna. Neil momentidel

on lavaruum pimendatud ning kostavad erinevad helid, milleks võivad olla näiteks puidust ukse kriuksumine või põrandalaudade naging. Lava tagumisse ossa ilmub minevikust pärit tegelane, kes ei kõnele midagi, vaid seisab ja vaatab publikusse või pöörab end vaikselt tuhmis kollakas valgusvihus. Nende viirastuslike kujude mineviku päritolust annavad märku kostüümid ja naistegelase puhul ka soeng, mis näitab eelmise sajandi 30.–40. aastatesse kuulumist. Need vahepealsed viited on nagu mälestused, mis panevad meenutama varem toimunut ja rõhutavad valikute olulisust. Tagasisivaatavad hetked moodustavad omaette tasandi, mis ühendab kahte teist. Joonis illustreerib ajatasandite kooseksisteerimist ja ühendumiskohti.



Joonis 10. Ajatasandid ja nende ühendumine lavastuses „Zebra“

Mõlemad ajatasandid on võrdsed ja leiavad aset samal ajal, võttes arvesse, et sisuliselt on lavastuses aeg üks tervik, kestev kontinuum. Tasandid ei kohtu aga kunagi, vaid jäävad omaette. Ühendumishetked (joonisel kahte tasandit ühendavad sambad) moodustavad lavastuses küll eraldi kihi, kuid joonisel olev paigutus näitab kõige paremini nende olemust: ühendumised jäävad alati küllaltki lühikesteks ning nad on loomult minevikulised ehk siis kerkivad esile alati minevikust. Ühendumishetkedega seostuvad ka stseenivahetused, kus lisaks valguse puudumisele kõlavad samuti erinevad helid või muusikapalad teisest ajastust. Joonisel kujutatud sammaste erinev suurus ja vahede ebauhtlased laiused näitavad nende ühendumishetkede kaootilist esiletulekut. Minevikulised meenutused tulevad esialgu üllatuslikuna, kuna lavastuse esimeses pooles ei leidu viiteid minevikule, vähemalt lavastuse esmakordsel nägemisel, kui teine, minevikuline tasand on esialgu teadmata. Etenduse teises pooles esineb neid meenutusi sagedamini, kuni ajatasand muutub ja tegevus lähebki olevikulisest olevikust üle minevikulisse.

Üheks olulisemaks aja muutumise või aja vahe esiletoomise vahendiks on nelinurkse püstprisma kujuline raam, mis stseenivahetustel eredalt vilkuma hakkab. Led-tulede süttimine on kaootiline: servad lähevad põlema ja kustuvad erineval ajal. Tekib päevavalguslampide efekt, kus süttimisel need kõigepealt vilguvad, enne kui korralikult ruumi valgustavad. Lavastuses on rakendatud just seda vilkumiskaasiga sarnast valgustust, kuid ühtlaselt põlema need tuled ei lähe. Tulede süttimine märgib liikumist aegruumis. Valgusega koos võivad kosta erinevad helid, näiteks ühel juhul kõlab tuhisev hää, mis meenutab rongi kiiret liikumist, justkui liigutaks ajas ning ruumis. Ühel sellisel hetkel on kuulda ka näiteks elektriühenduse katkendlik veidi undav ja särisev hää. Peale selle, et see heli annab samuti edasi liikumist, mis võiks viidata ajalisele ja/või ruumilisele muutusele, läheb see kokku ka tulede vilkumisega: ühendus nagu hakkaks tekkima, kuid tuled kustuvad ja heli lakkab. Kuna mineviku tasand tuleb esile alles lavastuse lõpu poole, siis võibki sellele eelnevates helilistes ning visuaalsetes viidetes näha mineviku järk-järgulist aktiveerumist ja võimendumist. Püstprismakujuline ala on omamoodi ajavärv: led-tuledest raam märgib kohta, kus erinevad ajatasandid ruumiliselt saavad teostuda, sest just see tegevuspaik tähistab korterit, kus salasuhe aset leiab, seda nii minevikus kui ka olevikus.

## Kokkuvõte

Käesoleva magistritöö eesmärgiks oli analüüsida lavastuste aegruumi, võttes aluseks kolm lavastust: Ugala teatri „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ ja „Bassein (vett ei ole)“ ning Tartu Uue Teatri „Zebra“. Täpsemalt vaatlesin lavastustes aegruumi loomist, kuidas on võimalik lavasuses kokku tuua erinevad ajatasandid ja kuidas antakse ajatasandite vahetumist ruumiliselt edasi. Jättes kõrvale näidendid, millel lavastused põhinevad, ja retseptiooni, uurisin valitud lavastuste fiktsionaalse maailma kujunemist. Aja temaatika ning erinevad ajatasandid on nendes lavastustes eriliselt rõhutatud, mis andis võimaluse aegruumi põhjalikumaks uurimiseks.

Aja kujutamise komplitseeritus avaldub erinevate kunstiliikide juures, kuid teatrikunstis tuleb see eriliselt esile. Teatri puhul on aeg ja ruum väga tihedalt seotud, kuna aeg vajab teostumiseks ruumi ning ka vastupidi. Lavastuses sisaldub alati kaks aegruumi tasandit: reaalne ning fiktsionaalne. Olenevalt lavastuse žanrist ja eesmärkidest kujuneb suhe reaalse ning fiktsionaalse aegruumi vahel, mida võib kirjeldada pidevalt areneva protsessina ühendumise (reaalne ning fiktsionaalne tasand on lahutamatud) ja eraldumise (reaalne ning fiktsionaalne tasand on eraldi vaadeldavad) vahel. Kui dramaatilise teatri eesmärgiks on luua ühtne tervik, kus määravaks saab ühendumine ehk fiktsionaalse tasandi aktiveerumine ning võimendumine, siis postdramaatilises teatris seatakse sageli rõhk kahe tasandi iseseisvusele ehk tasandite eraldumisele. Vaatamata käesolevasse töösse valitud lavastuste mõningatele postdramaatilistele elementidele liigituvad need siiski dramaatilise teatri alla, kus rõhuasetus kaldub tasandite ühendumise poole ehk fiktsionaalse eelistamisele.

Ruumi ja aja kirjeldamisel on võimalik rääkida erinevatest tasanditest. Gay McAuley järgi on ruumi võimalik jagada viieks: teatrihoone, publiku ala, etendajate ala, prooviruum ja etenduse ruum. See aga ei võimalda siduda tasandeid ajaga. Mina jaotasin tasandid väliseks ja sisemiseks. Välimises sisaldub varjatud ning avalik ala, sisemises publiku, etendajate ala ehk lava ja fiktsionaalne ruum. Selle jaotuse kohta esitasin ka joonise (joonis 2), mis illustreerib ruumi eri osasid, kuid seda saab kasutada ka aja kirjeldamiseks (välimine kui reaalne ehk etenduse aeg ja sisemine kui



fiktionaalse maailma aeg). Patrice Pavis on teinud sarnase jaotuse: väline ruum, žestide ruum ja dramaatiline ruum. Ruumi puhul seisneb erinevus selles, et Pavis haarab sisse ka näitlejate liikumisega loodava ruumi, aja puhul aga ka vaatajate aja. Kuna käesoleva töö analüüsisosas jätan kõrvale etenduse aja ja keskendun fiktsionaalsele aegruumile, siis sobib antud juhul paremini joonisel esitatud jaotus – sisemine ja välimine –, mida saab rakendada nii ruumi kui aja analüüsimisel.

Aja korrastamiseks kasutatav narrativeerimine aitab aega struktureerida. Narratiivi kahetisele loomusele omaselt püüab see lakkamatult liikuda lõpu suunas, samal ajal seda ka takistades. Aeg narratiivis pole aga ühtlaselt kulgev, vaid saab tähenduse rütmimuutuste kaudu. Teatris kasutatakse fiktsionaalse maailma aja liigendamiseks näiteks rütmimuutusi, väljajätte, pause. Lavastustes kasutatakse erinevaid ajamärke (otsesed ja kaudsed), mis annavad vaatajale märku aegruumi muutustest. Samas võivad märgid olla peidetud ning vaataja peab sageli ilmutama ise aktiivsust, et vihjetest ja tasandivahetustest aru saada. Erinevate aja- ning ruumitasandite segamise, põimimise, kõrvutamise tuleb esile teatri mängulisus: süžeesse ja kujundusse on võimalik jätta nähtavale erinevaid viiteid, mis vaatajatel tuleb endil üles leida või uusi tähendusseoseid luua ning vastavalt oma kogemusele ja maailmatunnetusele lahti mõtestada.

Lavastuses „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ vaadeldakse ühe abielupaari lugu erinevatel aegadel (1964 ja 2014) ning seda esitavad neli näitlejat (Adeele Sepp ja Martin Mill ning Luule Komissarov ja Peeter Jürgens), kes vaatamata eri aegadesse kuulumisele on sageli ka korraga laval. Ruumi kujunduses on oluline seinakaar, mis võimaldab igalt poolt läbipääsu. Lavale tulemine ja lavalt lahkumine esitatakse väga mänguliselt, kuna kasutusele võetakse peale ukse ka riidekapp, külmkapp ning voodi. Seinakaare näiline suletus viitab aja ruumilisusele, mis on ka üks lavastuse sõnumitest või eesmärkidest: nähtava (laval toimuva) ning nähtamatu (seinakaare taha jääva ala) tihe seotus aitab näha aegade ühendumist. Lavastuse „Zebra“ ruumi juures on olulised aga neli väiksemat tegevuspaika, igaüks tähistamas üht tuba suuremast elamispinnast. Kuigi erinevaid tegevuskohti võib täheldada ka lavastuse „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ juures, jäävad need siiski tagaplaanile. „Zebra“ tegevuspaikadest kerkib eriliselt esile keskmine: led-tuledega ääristatud nelinurkne püstprisma kujuline raam moodustab

ruumi põhilise ja kõige silmatorkavama ala, mis ühendab erinevaid aegruume. Kaks armastuslugu, mis hargnevad erinevatel ajatasanditel, saavad kokku just keskmises tegevuspaigas, kuna see tähistab salasuhte korterit nii minevikus kui ka olevikus. Eraldiseisvate tegevuspaikadega lava viitab ka loo mittelineaarsetele esitusele, kus stseenide järjekord ei vasta sündmuste kronoloogilisele järjestusele. Lavastuses „Bassein (vett ei ole)“ on lavakujundus viidud esialgu miinimumini, mis tähendab, et rõhk langeb näitlejamängule. Viis tegelast, kelle fiktsionaalsed identiteedid on väga sarnased, esitavad minevikus toimunud sündmusi meenutusena: kahel tasandil aset leidvate sündmuste esile toomisel osutuvad tähtsaks erinevad vahendid, millega on võimalik ruumi kujundada. Lavastuses saab oluliseks valgus- ja muusikaline kujundus, millega luuakse lisaks fiktsionaalsele ruumile ka eriline atmosfäär.

Kõikides käesolevasse töösse valitud lavastustes tõusevad esile erinevad ajatasandid. Lavastuses „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ on neid kokku neli (1964. aasta, 2014. aasta, meenutuste aeg ja aegade segunemine). Lavastuses „Bassein (vett ei ole)“ tuvastasin kolm tasandit (esituse ning loo tasand ja muusikalised vahepalad, mis on samuti eraldiseisvad) ning Tartu Uue Teatri lavastus „Zebra“ toob loo vaatajateni kahel tasandil, mida olen töös nimetanud olevikuliseks minevikuks ja olevikuks. Kõiki lavastusi ühendavaks tendentsiks võib pidada ajatasandite vahetumise järk-järgulist kiirenemist: kui etenduse esimeses pooles toimuvad ümberlülitused ühelt ajatasandilt teisele harvem, siis mida edasi etenduse aeg liigub, seda rohkem hakatakse tasandeid segama. Lavastuses „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ jõutakse isegi nii kaugele, et ühel momendil tasandid ühenduvad. Lavastuses „Bassein (vett ei ole)“ sellist segunemist ei toimu, kuid seal on ajatasandid niigi omavahel tihedalt seotud, sest loo tasand avaldub esituse tasandi kaudu – nende eraldi käsitlemine tuleneb rõhuasetusest. „Zebra“ toob välja aga mineviku ja oleviku paratamatu seotuse: loos toimuvad sündmused on väga sarnased mõlemas ajas, mis annab võimaluse näidata neid vaatajatele kas minevikus või olevikus ehk siis sama sündmust ei esitata kaks korda, kahel tasandil, vaid valitakse üks.

Ajatasandite vahetuste juures saavad oluliseks vahendid, millega on võimalik muutusi esile tuua. Lavastuses „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ esitavad loo kaks tegelast, keda kehastavad neli näitlejat – see tähendab, et kaks neist esindavad paari minevikus

(noortena) ning kaks olevikus (vanadena). Sellise lahenduse abil saavad vaatajad tasandivahetusest aru näitlejate vahetuse kaudu. Enamasti leiab üks stseen aset ühel tasandil, stseenimuutusi märgivad aga ka erinevad valguslahendused (näiteks läheb lava hetkeks pimedaks) või tegelaste lavale sisenemised (nii ukse kui esemete kaudu). Lavastuses „Bassein (vett ei ole)“ märgivad tasandivahetusi viited tegelaskõnes, aga samuti näiteks valgusemuutused. Valgusega antakse selles lavastuses edasi peale tasandimuutuste ka tegelaste liikumist ning ruumi kujunemist (näiteks haigla koridori tähistab kitsas valgustriip, mis tegelaste palatisse sisenedes laieneb, et kujutada uut fiktsionaalset tegevuskohta). Stroboefekti ja teknomuusika vaheldumine aeglase muusikaga koos muutustega näitlejamängus võib aga luua mulje fiktsionaalse aja kiirendusest ning aeglustusest. Lavastuses „Zebra“ tulevad ajatasandite vahetused esile näiteks rekvisiitides ja kostüümides: mineviku tasandile võivad viidata muuhulgas näiteks 1930ndatest pärit kostüümid ning vanaaegse telefoni kasutamine. Peale visuaalsete märkide tuleb väiksemaid ajalisi nihkeid tähele panna tegelaskõnes, seda aitavad rõhutada ka tegevuskohtade vahetused – lava on jaotatud neljaks tegevuspaigaks ja iga stseen leiab aset erinevas kohas.

Töö annab põhjalikuma sissevaate eesti teatrisse praegusel hetkel, lähtudes just aegruumide loomisest ja käsitlemisest, ning võttes aluseks konkreetsed aja tajumisele mingil viisil väljakutse esitavad lavastused. Analüüsitud lavastustes uurisin lähemalt ruumi – milline on mängukoht, milliste vahenditega luuakse fiktsionaalne ruum ning kuidas seda muudetakse. Lisaks ruumile analüüsisin lavastuse juures ka ajatasandeid – kuidas on võimalik tasandeid eristada ja mil viisil toimub tasandite vahetus. Valitud lavastuste põhjal võib väita, et tervikliku aegruumi loomine ja ajatasandite muutmine selles võib sündida nii lihtsate võtetega (nt ruum luuakse vaid valgusribaga) kui ka keerulisemate vahenditega (ruum kujundatakse reaalsete esemete abil). Ajatasandite vahetumine ilmneb aga enamasti just ruumililistes lahendustes, lavakujunduses leiduvates viidetes. Aegruumi uurimisele võib aga läheneda väga erinevast küljest, mis tähendab ühtlasi, et teema pole kunagi ammendatud. Käesolev töö on üks võimalik jäädvustus, analüüs ning tõlgendus aegruumi käsitlemisest tänapäeva eesti teatris.

## Kirjandus

**Algus, Martin** 2014. Zebra. SA Eesti Teatri Agentuur.

**Annus, Epp** 2002a. Kuidas kirjutada aega. Tallinn: Underi ja Tuglase Kirjanduskeskus.

**Annus, Epp** 2002b. Narratiivi ajalikus. Rmt Aeg ja kirjandus. Tartu: Tartu Ülikool.

**Bryant-Bertail, Sarah** 2000. Space and Time in Epic Theatre. Woodbridge: Camden House.

**Epner, Luule** 1994. Draamateooria probleeme II. Tartu: Tartu Ülikooli Kirjastus.

**Lehmann, Hans-Thies** 2006. Postdramatic Theatre. London, New York: Routledge.

**McAuley, Gay** 2000. Space in Performance: Making Meaning in the Theatre. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

**Morgan, Abi** 2014. Lovesong. Ühe armastuse lugu. SA Eesti Teatri Agentuur.

**Pavis, Patrice** 2003. Analyzing performance. Ann Arbor: University of Michigan Press.

**Pfister, Manfred** 2000. The Theory and Analysis of Drama. Cambridge: Cambridge University Press.

**Ravenhill, Mark** 2006. Bassein (vett ei ole). SA Eesti Teatri Agentuur.

**Schechner, Richard** 2003. Performance Studies: an Introduction. Routledge: London and New York.

**Talvet, Jüri** 1980. Sissejuhatuseks aegruumi poetikasse. – Keel ja Kirjandus nr 11, lk 641–648.

## Allikad

**Lovesong... 2014** = Lavastuse „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ tutvustus Ugala teatri koduleheküljel. Asukoht:

<http://www.ugala.ee/index.php/repertuaar/lavastused/lovesong-abi-morgan> (vaadatud 20.05.2015)

## Spacetime poetics in the theatre based on three performances

### Summary

The subject of this research is the spacetime poetics in the theatre based on three performances: „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ („Lovesong. Story of a love“) and „Bassein (vett ei ole)“ („Pool (no water)“ (both Ugala Theatre’s performances) and „Zebra“ (Tartu New Theatre). The purpose is to analyze the representation of time and how the changes become visible on the stage. In these performances exceeding spatio-temporality is noticeable, which gives the reason to examine the presentation of space and time thoroughly. The thesis is divided into four chapters: in the first chapter I bring forward theoretical base that will support the spacetime analysis in the performances. Other three chapters contain spacetime analysis that form the empirical part.

In theatre time and space are tightly connected because in order to show time there has to be space. Performances consist of two spacetime levels: real and fictional. The relation between these two levels can be described as a constantly developing process between connection (real and fictional levels are inseparable) and separation (real and fictional levels are separately observable). Besides real and fictional levels it is possible to define different space levels. I have described and compared space division that Patrice Pavis and Gay McAuley have proposed. I also created my own division that can be applied to both – space and time.

Narrative can organize time but time in narrative is not moving fluently: the meaning comes with changes of the rhythm. In the theatre ellipses, pauses and rhythm changes influence time perception: it appears that time consists of different phases. There can be seen various time markers in the performance which give the spectator opportunity to recognize the time or the changes of time. These markers can be direct (for example in the speech) or indirect (for example costume or set piece that refers to certain time).

In the three performances, analyzed in this research, different time levels emerge. In „Lovesong. Ühe armastuse lugu“ there are four levels, in „Bassein (vett ei ole)“ three

and in „Zebra“ I have found two. The speed of time levels changes is constantly increasing and this can be seen as uniting feature for all three performances. Another similarity is that fragmentation describes the structure of all performances. Time level changes are marked frequently with lighting, music, sounds. Lighting can also mark characters movement or indicate acceleration or deceleration of the fictional time.

This research gives an insight to estonian theatre nowadays. Thorough analysis gives opportunity to immerse in the topic. The studies of spacetime cannot offer finished solutions but with this research one possible attempt is made to capture space and time in estonian theatre.

## **Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja lõputöö üldsusele kättesaadavaks tegemiseks**

Mina Mari Aruväli

(sünnikuupäev: 10.03.1991)

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) enda loodud teose  
Aja- ja ruumipoeetika teatris kolme lavastuse näitel, mille juhendaja on dotsent  
Luule Epner,
  - 1.1.reprodutseerimiseks säilitamise ja üldsusele kättesaadavaks tegemise eesmärgil,  
sealhulgas digitaalarhiivi DSpace-is lisamise eesmärgil kuni autoriõiguse kehtivuse  
tähtaja lõppemiseni;
  - 1.2.üldsusele kättesaadavaks tegemiseks Tartu Ülikooli veebikeskkonna kaudu,  
sealhulgas digitaalarhiivi DSpace'i kaudu kuni autoriõiguse kehtivuse tähtaja  
lõppemiseni.
2. olen teadlik, et punktis 1 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
3. kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei rikuta teiste isikute intellektuaalomandi ega  
isikuandmete kaitse seadusest tulenevaid õigusi.

Tartus, 20.05.2015